الرؤية والأداة

جماليات المكان والزمان والتأويل في النص الأدبي

د. مصطفى عطية جمعة



وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

الرؤية والأداة

جماليات المكان والزمان والتأويل في النص الأدبي

د. مصطفى عطية جمعة

الكتاب: الرؤية والأداة

الكاتب: د. مصطفى عطية جمعة

الطبعة: ٢٠٢٣



الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail:** info@bookapa.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

جمعة ، مصطفى عطية

الرؤية والأداة / د. مصطفى عطية جمعة

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٣٧ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولي: ٣ – ٧٣١ – ٩٩١ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع: ١٣٦٦٣ / ٢٠٢٣

الرؤية والأداة





الإهداء

إلى والديّ وإخوتي

وإلى زوجتي وأبنائي

أنتم رياحيني في خضم الحياة

إضاءة أولى

عندما نطلق مصطلح "اللُّحمة والسَّداة" على النص الأدبي، فإننا لا ننأى عن جوهر النص من حيث كونه نصا لغويا يحمل الكثير من الإشارات والجماليات والإيحاءات والدلالات، بل إن هذا المصطلح يصب في صميم مفهوم النص، وفق النظرية النقدية الحديثة؛ فالنص الإبداعي مثل النسيج، يمكن رؤيته على هيئة النسيج: خطوط عرضية وهي اللحمة، وأخرى طولية وهي السداة. وإذا كنا لا نتخيل نسيجا دون خطوط متقاطعة متلاحمة، فإن الأمر يتشابه في النص الأدبي، بل هو واقع كائن فيه، وما على الناقد إلا أن يقرأ النص في ضوء هذا التصور، بأن يتخيل الخطوط / العناصر الطولية التي تشكل بنية النص، والخطوط / العناصر الأفقية العرضية التي تربط هذه الخيوط فيما بينها، عبر دوائر دلالية ورؤيوية.

ويأتي هذا الكتاب معززا هذا المفهوم بأن يتم التعامل مع النص الأدبي بوصفه نسيجا؛ فنتأمل بناءه الرأسي، والدوائر الدلالية الكامنة خلف هذا البناء، وتتقاطع معه، ونتمعن في إشاراته الأسلوبية وما تبثه من إيحاءات ودلالات، وهذا عملية مكتملة، لا تقف – بالطبع – على حدة عند الرأسي أو الأفقي، بل تدرس لحمة النص وسداته بشكل شمولي، في استكناه ما يختزنه النص من أبعاد ثقافية واجتماعية تفهم من شفرات النص، وتضاء بتحليل الناقد.

إن هذا المفهوم يعيد قراءة النص كوحدة واحدة، بعيدا عن القراءات التي تمعن في عرض جماليات الشكل، أو القراءات التي تقف عند طروحاته الفكرية، وقد يجرف القلم الناقد فيحمل النص ما لا يحتمل من رؤى.

وقد رأى الباحث أن تكون مدرستا الهرمنيوطيقا (علم التأويل)، والسيموطيقا (علم العلامات) منهجين أساسيين يعتمدهما في قراءاته، وهذا لا يعني أنه سيقتصر على هذين المنهجين فقط، بل هو ساع إلى الاستفادة من مناهج نقدية أخرى مثل البنيوية والأسلوبية والسرد و النقد الثقافي والاجتماعي وغيرها، وهذا ما يلمسه القارئ في مباحث الكتاب: النظرية والتطبيقية.

على صعيد آخر، وفي ضوء عنوان الكتاب المتقدم، فإن اللحمة والسداة لهما مفهوم أكثر خصوصية. فلكل نص علاماته، وهذه العلامات قد تكون ذات إيحاءات خارجية (إلى ما هو خارج النص في الحياة)، أو داخلية (إلى ما هو داخل النص عبر ما رسخ في ذهن المتلقي في رحلته النصية)، ولا يمكن فهو العلامة النصية إلا بتأويلها وفق المعطيات النصية، ونقاط الضوء التي يتلسمها الناقد في ثنايا النص.

وبعبارة أخرى أكثر دقة، فإن العلامات النصية / السيميوطيقيا أشبه بالسداة عبر تتابعها الرأسي في النص، وتأتي جهود تأويل النص تلحم هذه العلامات مع بعضها البعض، وفي ضوء نسيج النص الكلي.

ويجدر بالذكر، أن هذه الدراسات نشرت في مجلات وصحف ومواقع إلكترونية عديدة[1] خلال عام ماض، ورغم أنها كتبت في أزمنة متفاوتة، ولكنها حوت فرضيات منهجية كانت تعتمل في ذهن الباحث وسعى إلى نقاشها، وتطبيقها على نصوص عدة.

---

[1]) مثل مجلتي: البيان والكويت، وصحف: الراي والقبس والطليعة (الكويت)، ونشر بحثا المكان في الشعر والرواية ضمن أعمال مؤتمر الفيوم الأدبي مارس ٢٠١٠.

لُحْمَةُ المكان والزمان

ليس المكان مجرد عالم مادي يحيط بنا، إنه يؤطرنا، ويستوعب ذواتنا وأفكارنا، ويحتضن علامات ثقافتنا، وتظل معالمه مغروسة في لاوعينا، وعندما تذكر أمامنا، أو تطفو على سطح ذاكرتنا، تأتي ومعها كل إيحاءاتها، ونتوءاتها، وأيضا قيمها.

ومن هنا تبدو أهمية الوقوف على المكان: مفهوما، ووعيا، من خلال طروحات المدارس النقدية الحداثية: السيميوطيقا، والهرمينوطيقا، ومن ثم يكون التطبيق على الرواية العربية بمنظور شامل، يحاول أن يقرأ تجليات المكان في الرواية العربية في ضوء ما تم طرحه نظريا.

وتأتي قراءة "تيار الوعي" بشكل مختلف، بقراءة زمنية ومكانية في ضوء ما يطرحه هذه التقنية بتداعياتها النفسية والأدبية، ومن ثم يكون التطبيق على رواية "يحدث أمس" لإسماعيل فهد إسماعيل، بهدف قراءة تيار الوعي وفق المنظور المتقدم.

المكان: المفهوم، العلامة، التأويل

يعتري مصطلح المكان إشكاليات في الدراسات النقدية وهي ناتجة عن الترجمة الغربية للمصطلح (Espace ،Space)، فلم يتعامل النقاد الغربيون مع مصطلح "المكان" إلا عرضا، وقد ترجم بعض النقاد العرب المصطلح الأجنبي بـ "الفضاء"، وهو يعني في طياته الخواء والفراغ (Emptiness)، و أيضا يعني الخلاء المكاني، والبعض يترجمه بـ "الحيز"، ويشمل معطيات المكان: النتوء، والوزن، والحجم والشكل،وهو الشيء المبني في فضاء مكاني، وهو أيضا الامتداد المتصور، ويمكن أن يدرس من خلال وجهة نظر هندسية[١]، فالفضاء بمثابة الوعاء الضخم الذي يستوعب بداخله الأمكنة المختلفة: الكون بمجراته ونجومه وكواكبه، والأرض بما عليها، وإن كانت دلالة الفضاء تعني في الذهنية العربية: الفراغ والخواء وأيضا العدم.

ولفضّ هذه الإشكالية، ما بين إطلاق تسمية المكان أو الحيز أو الفضاء..، نعود إلى المفهوم المقصود بدايةً، فهو يشير إلى دلالة الموضع الذي يعيش عليه الإنسان على سطح الأرض، وهذا الموضع يشمل موقع سكنه، وعمله، وسائر أوجه نشاطاته وعلاقاته الإنسانية بكل تداخلاتها وأبعادها، ويتسع أكثر ليشمل الطبيعة من حوله: صحراء، غابات، أنهار، أمطار...، وهو تنعكس على تكوينه، مثلما تتأثر بأنشطته وحياته.

---

[١] في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨، ص١٤١، ص١٤٢.

والدلالة اللغوية في المعاجم العربية، تشير إلى أن المكان هو: الموضع، وتعني التوسع المكاني، وتطلق على وكنات الطير والمنازل ونحوها[٢] وأيضا تعني الاستقرار والوجود والثبات في مكان ما وجمعها أمكنة وأماكن[٣]، وبالتالي، فإن المعنى هنا يتفق مع الدلالة المبتغاة، فلا بأس من إطلاق تسمية المكان عليها، فالعبرة بالدلالة المقصودة والمفهومة لدى الباحث والقارئ، خاصة أن المصطلح مستخدم في الدراسات الأدبية العربية منذ عقود، واستقر استعماله بشكل كبير. فعندما يذكر المكان فهو: موضع العيش والإقامة، وموضع السفر والهجرة، وهو الحيز الذي يحوي الإنسان وأنشطته، ويتسع ليشمل الأرض بما عليها. وبعبارة أخرى، فإننا نربط المكان بالرؤية الأدبية والنقدية المتفق عليها، وننأى به بعض الشيء عن المقصود الحرفي للكلمة الأجنبية، التي قد تشمل الفضاء الخارجي، وهذا ما يؤيده الفلاسفة وبعض العلماء، بتحجيم خصائص الفضاء (الحيز) وقصرها على مجرد علاقات بين الأجسام الحقيقية، فالمكان "مجرد وسيلة لغوية تستعمل للتعبير عن هذه العلاقات وهم يرون أن العلاقات المكانية بين الأجسام لا تحتاج إلى وجود شيء ملموس قائم بذاته اسمه المكان إلا بقدر ما تحتاج العلاقة بين مواطني بلد ما شيئا ملموسا اسمه المواطنة"[٤]. وهذا يعني أن المكان مجرد اصطلاح دال على وجود، وهذا

---

٢) لسان العرب، ابن منظور، مادة مكن، وأيضا المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٥٨٨، والقاموس المحيط، الفيروزأبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٦م، ص١٥٩٤.

٣) لسان العرب، مادة كون، والوجيز مادة كون، ص٥٤٦.

٤) المفهوم الحديث للزمان والمكان، ب. س. ديفيز، ترجمة د. السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٢.

الوجود: بشر، بيوت، مصالح، تشابكات، تعاركات، ومن وراء ذلك هناك أفكار ومشاعر وأحاسيس ورؤى تتوالد، وهذا ما يترسخ في أعماق الأديب، لتملأ وجدانه، ويفيض بها مداد قلمه. لذا فإن مفهوم المكان في الأدب لا يفهم من خلال الوصف المادي فحسب، وإنما في العلاقة الجدلية التي بين الإنسان/ البطل/ الأديب والمكان، وفي العلاقة الدافئة أو الحادة، التي تستشعرها الذات الأدبية في علاقتها بالمكان، وهذا ما سيتم تفصيله بعدئذ.

المكان / الزمان:

قد يكون هناك تصور أن لا علاقة بين المكان والزمان؛ فشتان بينهما، فالمكان مادي، أما الزمان فهو يدرك ويلاحظ، أي غير مادي، وإن كان يمكن متابعته وقياسه بوسائل مادية.

ولكن علماء الرياضيات والفيزياء لهم رأي مختلف في هذا الشأن، حيث يكاد تعريفهم للمكان يتماثل مع تعريفهم للزمان، فهو يرون أن الحركة تعد حلقة وصل بين الزمان والمكان، فدراسة حركة الأجسام والإشارات الضوئية تكشف عن أن المكان والزمان ما هما في الواقع إلا مظهران لبنية واحدة تسمى المكان/ الزمان[٥] أو الزمكانية إذا جاز التعبير، وهذا لا يبدو إلا بالتأمل فيما حولنا، فالسفر، أيا كان برا، بحرا، جوا،وفي الفضاء الخارجي؛ يعبر عن الوحدة الزمانية والمكانية، فإذا كنا نقطع الطريق مسافة مئة كيلو متر لمدة ساعة، فهذا يعني مكان وزمان متحدين، ونفس الأمر في حركاتنا في الفضاء المكاني، فنحن نقضي حوائجنا بحركة أجسادنا

---

٥) السابق، ص١٣.

في زمن ما على مكان ما، وهكذا يكون الزمكاني، وبه نقرأ الوجود من حولنا، ونقرأ المكان قراءة شاملة، لا تحصره في المادي فقط، فهو يشمل الزمان والإنسان أيضا.

وهذا ما ينطبق على الحدث في القصّ، فالحدث لا يختزل في مجرد الحركة، وإنما هو دال على نشاط الإنسان، في فضاء المكان، خلال فترة من زمن، أي تتطور قراءتنا لأحداث القصص من فهم الحدث كحدث إلى تحليل المكان ودلالته، والزمان وأثره.

على جانب آخر، فقد ثوّرت النظرية النسبية رؤيتنا للمكان والزمان بوصفهما وحدة واحدة، متجاوزة ما طرحه نيوتن؛ الذي رأى أن المكان ليس مطلقا في وعينا، بينما الزمان مطلق، فالمكان لديه نسبي أما الزمان فثابت، ثم يجيء أينشتين ليعارضه مؤكدا أن الزمان والمكان نسبيان، فكل إنسان لديه إدراكه الخاص للزمان، الذي يشابه المكان في نسبيته. وكي تتضح الصورة أكثر، فإن إطلاق شعاع من جهاز رادار على الأرض إلى القمر، سيختلف إدراكه زمانيا ومكانيا، فلو حسبنا مسافة الشعاع من مركز الشعاع على الأرض إلى القمر ستكون مختلفة عندما نحسبها ونحن واقفون بعيدا عنها عند القطب الشمالي مثلا، ونفس الأمر في الزمان، فرؤيتنا لزمن الشعاع يختلف من مركز الأرض عنه من قطبي الأرض وهكذا[٦].

---

[٦]) تاريخ موجز للزمان، ستيفن هوكنج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص٣٠، ٣١.

ولو طبقت هذه النظرة على الصعيد الأدبي، فإن تعاملنا مع المكان يختلف من فرد لآخر، رغم الاتفاق على مكوناته، فإدراك البدوي للصحراء التي عاش فيها وتعامل معها؛ يختلف جذريا عن إدراك الجيولوجي لها، وعن إدراك عالم النبات، وأيضا يختلف العصر زمنيا في وعي من عاشَه، عن وعي المؤرخ الذي يسجل أحداثه، أو من يقرأ هذا التسجيل في عصور لاحقة.

إذن وعي الذات للمكان، يختلف زمنيا، فلا يقرأ المكان بمعزل عن الزمان.

سيموطيقا المكان:

تحيلنا السيميوطيقا (علم العلامات) في قراءتها للمكان إلى إدراك جديد للمكان، يتجاوز ماديات المكان إلى علامات المكان؛ فهو "ليس فضاء فارغا، ولكنه مليء بالكائنات وبالأشياء..، والأشياء جزء لا يتجزء من المكان، وتضفي عليه أبعادا خاصة من الدلالات"([٧])، فالمكان الذي نحيا فيه ليس سلبيا ولا صامتا، ولكنه يحمل دلالة تتخلل جميع الأبعاد والإحداثيات والأركان والظواهر الطبيعية والأشياء، وهي تتمثل خير تمثيل في الفن ([٨])، فعندما نذكر أشياء من المكان فهي بمثابة علامات عليه وعلى مكوناته، فلا يحتاج المبدع إلى ذكر تعريف تفصيلي لمدينة شهيرة،

---

[٧]) القارئ والنص (العلامة والدلالة)، سيزا قاسم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٤٨.

[٨]) السابق، ص٥٠.

وإنما يكتفي باسمها، وبعض معالمها في سياق نصه، وتكون هذه المعالم إحالات تعطي أبعادا معرفية وتأويلية ونفسية للقارئ. فتتم دراسة الإشارات المكانية ضمن منظومة (سيميوطيقية) علاماتية كاملة، وفي ضوء معطيات النص الجمالية والرؤيوية، فليست الأطلال في الشعر الجاهلي – الواردة مجرد إحالات معرفية بل إشارات مكانية، إنها رموز على زمن تولى، كان للشاعر علاقات مع شخوص عاش معهم فيها، وكانت الأطلال – كلما مر بها – شاهدة على حقبة زمنية، بكل تداعياتها وأحداثها. وتختلف هذه العلامة من شاعر لآخر، مثلما هي تختلف من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، فتكون علامة مميزة للنص، وتفهم من سياقه، وتعكس نفسية شاعره.

إن كل نص له علاماته المكانية، التي تكون وسيطا بين المبدع والقارئ، وتبدأ هذه العلامة بمعلومة مفصلة أكثر، ثم تتحول في متن النص إلى علامة على هذه المعلومة، وكلما ارتبطت الأحداث بهذه العلامة المكانية، ازدادت إيحاءاتها كلما ذُكِرَت في النص، ويتفرع عنها – في ثنايا النص – علامات فرعية، تشكل في مجملها شفرات مكانية، تساهم في إنتاج الدلالة بشكل إضافي، إذا قرئت بعناية. فالشفرات السيميوطيقية Codes "توفر إطارا تصوريا، تصبح العلامات فيه مفهومة، أي أنها أدوات تفسيرية تستخدمها الجماعات أو التجمعات التأويلية"[٩]. وكي يتضح

---

[٩] معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيموطيقا)، دانيال تشاندلر، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٣٠.

المفهوم أكثر، فإن المبدع – مثلا – يذكر القرية التي تدور أحداث قصته فيها، وقد يشير إلى موقعها، وطبيعة سكانها في متن النص، ثم يبرز أهم علاماتها المكانية؛ وهذا نوع من التمهيد المكاني للأحداث، ثم يكتفي بذكر علامة من القرية (منزل العمدة مثلا)، مع أحداث وشخوص فيه، يغلب عليهم الظلم والجبروت. فيمتزج منزل العمدة في وعي المتلقي بالظلم، فإذا ذكر بعدئذ، يأتي محملا بشخوصه وإيحاءاته التي تترسخ في وعي القارئ، وتظل معه كلما استدعى هذه الرواية في ذاكرته، أو وردت العلامة في سياق آخر.

هرمنيوطيقا المكان:

للمكان مظهران؛ المظهر الجغرافي المباشر، الذي يرصد المكان بشكل تقليدي واضح، ويرصد جزئياته بوصف الجبل والطريق والبيت والمدينة وغير ذلك، وهناك المظهر الخلفي غير المباشر للمكان، حيث يمكن تمثل المكان بواسطة كثير من الأدوات اللغوية ذات الدلالة غير التقليدية، مثل سافر، خرج، أبحر، مر بحقل.. [١٠]. فيكون المكان حاضرا كصدى، وضمن الخلفية.

وعندما يقرأ النص من منظور مكاني، لا يقف القارئ الفطن عند المظهر الجغرافي ولا المظهر الخلفي، وإنما يقرأ المكان ضمن الهرمنيوطيقا Hermeneutics (علم تأويل النصوص) وهو "نظام من الممارسات التفسيرية الضمنية أو المضمرة، يتصف نسبيا بالانفتاح والاتساع، وينشط

---

[١٠]) في نظرية الرواية، مرتاض، ص١٤٤.

غالبا على مستوى اللاشعور، وذلك في مقابل الشفرات الأكثر وضوحا وتحديدا من الناحية الشكلية" [11]، وهذا يحفز القارئ إلى إعادة التعاطي مع المكان بوصفه عالما يتجاوز المادي إلى اللامادي، وتتفاعل في أعماقه العلامات التي يوردها السارد عن المكان، ليعيد تلقي النص بشكل مختلف، ولاشك أن قراءة علامات المكان ستساهم في فهم النص بشكل مختلف، وتعطي المزيد من الدلالات والتأويلات.

إن المبدع في رؤيته للمكان، يتجاوز المظهر الجغرافي المجرد، لتكون رؤاه "أكبر من الجغرافيا مساحة، وأشسع بعدا؛ فهو امتداد، وهو ارتفاع، وهو انخفاض وهو طيران وتحليق وهو نجوم من الأرض، وهو غوص في البحار، وهو انطلاق نحو المجهول، وهو عوالم لا حدود لها"[12].

فالمبدع يتعامل مع المكان بإدراكه الخاص، بخياله، وأحاسيسه، وبرؤيته لطبيعة البشر القاطنين في المكان أو المرتحلين عبره. وهو يتجاوز الأرضي إلى المكان الفسيح في الكون: نجوما، وكواكب، وسموات، فيمكن أن يصهر كل هذا في نص واحد، وفي جملة واحدة.

---

[11]) معجم علم العلامات، ص٧٩.

[12]) السابق، ص١٤٤.

تجليات المكان في الرواية

عندما نتأمل القص العربي – مثلا – نجد أن المكان شهد تجليات عديدة، اختلفت حسب رؤية المبدع وعلاقته وتعبيره عن المكان، وحسبما استقر في وعي القارئ، وهذا ما يمكن تأويله في محاور أربعة:

المكان الوعاء:

حيث يكون وعاء للأحداث والشخوص، ومعبرا عن روح العصر، وطبيعة المجتمع والعلاقات الاجتماعية الكائنة، وأيضا العلامات المعمارية فيه. وهذا يبدو في أعمال نجيب محفوظ مثل: زقاق المدق، قشتمر، وثلاثيته: بين القصرين، قصر الشوق، السكرية[١]، فهذه عناوين لأحياء شعبية في القاهرة، فقد جاء المكان كوعاء يحتوي الشخوص وحركتها وتوجهاتها الفكرية والثقافية، فلا غرابة أن تتعنون الروايات بعناوين الأحياء، فهي ليست روايات أحداث وشخوص، إنها روايات عالم بأكمله، يتجاور الأحياء ويتحاورون ويتعايشون ويتعاركون فيه، وتتعاقب عليهم الأزمنة في نفس المكان، وتتنوع الأحداث، وتهرم الشخصيات، ويولد الجديد، وتتبدل معالم المكان، ولكن يظل المكان حاويا لكل هذا. وبتعبير نقدي إنه "تماهي الأزمنة، وثبات الأمكنة"[٢]، فالمكان ثابت، والأزمنة

---

١) منشورات دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، طبعات عدة.

٢) أنماط الرواية العربية الجديدة، د. شكري عزيز الماضي، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٨م، ص٨٦. ويجدر بالذكر أن الباحث استعار المصطلح، دون المثل، حيث أشار المؤلف إلى هذا المصطلح في سياق تحليله لرواية " النخاس " لصلاح الدين بوجاه.

والشخوص تتبدل، وتتغير الأحداث، وعندما ننظر برؤية مكانية (وعائية) إلى روايات نجيب محفوظ سابقة الذكر، نجد أنه يعبر عن أمكنة متقاربة جغرافيا، ولكنها تتسع زمنيا، وتتنوع في أنماط البشر وأخلاطهم، فكأن العناوين المكانية معبرة عن ثبات المكان، رغم التسليم بتبدل معالم هذا المكان، وتحولات الشخصيات فيه.

المكان المهيمن:

حيث يصبح المكان هو المهيمن والمتحكم في حركة الشخوص ومسببا للأحداث الرئيسة فيه، ونرى هذا في ثلاثية عبد الرحمن منيف "مدن الملح"، فقد كان المكان بصحراويته القاحلة الشاسعة الجافة، هو المهيمن على تصرفات الشخوص، وهو أيضا السبب في قدوم شركات النفط الأجنبية، التي قلبت حياة سكان الواحة رأسا على عقب، ومن ثم تغيرت معالم المكان، وتغيرت النفوس وتصارعت الأحداث، وتبدلت الأفكار.

ونفس الأمر نجده في أعمال الروائي الليبي إبراهيم الكوني مثل: الواحة، البئر، التبر، نزيف الحجر، ديوان النثر البري[٣]، حيث نرى الطبيعة الجبلية مهيمنة على سلوك وتكوين الشخصيات، وأحيانا صانعة للأحداث، فعندما تنحدر الصخور العملاقة من أعالي الجبل تصبح هي الحدث الرئيس الذي تدور حوله أحداث عديدة، وتختفي شخوص، وترحل شخوص. وعندما يجرف السيل قرية بأكملها، تتشتت الجثث، وتتفتت

---

[٣]) منشورات دار النهار بيروت، الأعوام: ١٩٩٠، ١٩٩١.

الأسر، فالمكان هو المهيمن في كل ذلك، وهذا ليس مجرد أحداث فرعية، وإنما تبدأ الرواية بوصف المكان، ومن فيه، ومن ثم تتوقف حياة الشخصيات حسب ما ينتج عن المكان من خير أو شر. ويتفرع عن هذا المحور ما يسمى "معلم المكان المهيمن" وفيه يكون أحد عناصر المكان هو البطل المهيمن، كما في القصة القصيرة "أم الشعو" ليوسف إدريس، وفيها نشاهد علاقة شجرة أم الشعور ورعايتها لطفل عاني الفقد والحرمان، فيتعايش معها، وتحتضنه بظلالها، وتعانقه بأغصانها، وتتكون علاقة أشبه بالأمومة بين هذا المعلم المكاني في بيئة زراعية.

المكان الإطار:

وفيه يتراجع المكان، ويكون على هامش النص، أي يكون إطارا وحوافا، فيكتفي السارد بذكر إشارات مكانية بسيطة، تجعل القارئ يدرك إطار الأحداث الدائرة، لأن صناعة الحدث هنا تتأتى من معطيات أخرى، مثل رواية العيب ليوسف إدريس، فقد اكتفى بذكر القاهرة كإطار جامع للشخصيات، ومن ثم تتفاعل الأحداث، حيث تتعرض البطلة إلى ضغوط الأسرة وحرمان الأخ من دخول الامتحان لعدم دفع المصاريف، ومن ثم ترضخ البطلة إلى الإغراءات وتتنازل لزميلها في العمل، في الوقت الذي كان يفكر فيها كزوجة.

ويكون المكان إطارا خادعا أيضا، كما في روايتي "فيينا ١٩٦٠"، ونيويورك ١٩٨٠"[٤] ليوسف إدريس، فالسارد في الروايتين مبهور عند

---

[٤] يوسف إدريس، الأعمال الكاملة (الروايات)، دار العودة، بيروت.

وصوله إلى المدينتين بمظاهر الحضارة العربية ومعالمها، ولكنه يستسلم لغوى النفس، وبدلا أن يقيم علاقة إيجابية مع المكان (ثقافيا وفكريا)، يصبح المكان خادعا وينحدر الخداع إلى درك علاقة جنسية مع امرأة نمساوية (في رواية فيينا)، وتكون جلّ الأحداث فيها حول هذه العلاقة التي بدأت بتحرش في الباص، ثم مرافقته لها إلى مسكنها، ليظل البطل على هامش المكان، مستسلما لغوايته وهي غواية تقليدية كما اعتدنا في السرد العربي لكل من تعامل مع الغرب مكانيا، ويتكرر الأمر ذاته في روايته نيويورك ١٩٨٠، حيث يقف البطل عند حافة المكان ليكون شاهدا على قسوة المجتمع الأمريكي، وتهافته، وأيضا تجاوزاته.

- المكان المهمش:

ويكون حضور المكان ضعيفا، يكتفي السارد بإشارت بسيطة عن المكان، وهو اتجاه استدعته ضرورة فنية، حين يكون الحدث أو الشخصية هي أساس الرؤية، وأيضا يكون المكان معروفا مألوفا للمتلقي، فلا يحتاج إلى تفصيل وإيضاح، وإنما هدف القارئ الوقوف على معطيات القص والحدث. وهذا واضح في العديد من الروايات مثل رواية "في عيون الآخرين" [٥] للروائي علاء الدين مصطفى، فالمكان شقة يعيش فيها البطل مع زوجته وأمه، وتكاد تتلاشى أية خصوصية للمكان فيها، إنها شقة في مدينة عصرية، وتنصب أحداث الرؤية على شخصية الزوجة التي تنمحي في شخصيات مَن حولها، فلا نراها إلا من خلال عيونهم، إنها تعيش على

---

٥) دار مصر للطباعة، ١٩٨٦م.

هامشهم، وكل أفعالها صدى لأفعالهم، فتحيا في أزمة و ضياع طيلة أسطر القص، لا نكاد نعثر على فكر لها، ولا تصرف حاسم يميزها.

تيار الوعي

رؤية زمنية مكانية

ربما يكون المفهوم المبسط لمصطلح "تيار الوعي"، هو المفهوم الذي قدمته "فرجينيا وولف" في مؤلفها الشهير "القاريء العادي"، حيث لمسنا تحديدًا للمصطلح بشكل مبسط، صاغته مترجمة الكتاب بقولها: "إنه أسلوب التسلسل العفوي"، وحددته أكثر بـ "أنه أسلوب الشيء بالشيء يُذكر"[1] وهو في ظاهره مبسط، ولكنه ينطوي على جوهر هذا الأسلوب الفني، الذي أضحى من سمات القصص بخاصة، والفن بشكل عام في القرن العشرين. فعندما يذكر أحد الأمور، فإن العقل سرعان ما يتداعى إليه – بشكل عفوي – ما يتصل بهذا الأمر، سواء مما يحبه الفرد أو ما يكرهه. وفي تلك اللحظة، فإن قرار الفرد أو سلوكه سيتحدد بناء على تلك الخلفية المتداعية. وقد يكون الأمر جديدًا عليه، وحينئذ تتوزعه أيضًا مجموعة من المشاعر التي تتباين بين الرغبة في المعرفة والخوف من الجديد.

وهذا لا شيء فيه على صعيد الواقع الإنساني المعتاد منذ فجر الخليقة، فما الجدل – إذن – إزاء ذلك المصطلح؟ مشروعية السؤال تأتت من المعرفة المبسطة السابقة، ولكن على مستوى الفن القصصي – بخاصة – كان الأمر جد مختلف. فالقص موضوعه منذ الأزل علاقة الإنسان مع

---

(1) فرجينيا وولف. القاريء العادي. ت / د. عقيلة رمضان. ص ٤. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٧١.

أخيه، أو مع الطبيعة. وتلك العلاقة لم تكن مجرد سلوكيات، بل سبقتها دوافع ونوازع متعددة، ترسبت في داخل الإنسان، وحركت توجهاته. إلا أن القص كان يتوقف عند الوصف السلوكي الظاهري والتركيز على البعد الاجتماعي أو الظاهري في المسألة دون التعمق فيه. وبقي الإنسان – كنفس ونزوع – في عزلة عن السياق القصصي. فالقاص يعرض النتيجة دون ذكر العمق النفسي الذي يكمن وراءها. ولكن مع اقتراب أو انكفاء الإنسان على ذاته في عصر الثورة الصناعية، حيث كان القلق والخوف والإحساس بالتلاشي يسيطر عليه، أمام جبروت المدنية بمصانعها ومداخنها، بدأ يتأمل تلك النفس التي يحتويها جسده. ومن ثم كانت مكتشفات "فرويد" حول العقد الغريزية واللاوعي التي تحرّك الكثير من السلوكيات الظاهرة للفرد. ومحاولات "برجسون" لدراسة وشرح كل ما هو صادر عن الشعور. وثبت الأمر أكثر في دراسات "ليفي برول" وكشفه عن عقلية ما قبل المنطق عند الفطريين أو الإنسان البدائي [٢]. فكان ذلك فرجة لدراسة النفس وقراءة السلوك بطريقة مختلفة، حاولت أن تتوازى مع العلم المعاصر الذي انصب على الطبيعة يتحداها ويصارعها، ولم يستطع أن يكتشف إلا النذر القليل من نفس هذا الكائن الآدمي، الذي يريد مجابهة الكون. ومن هنا كانت محاولات "جيمس جويس"، هذا الأديب القلق في حياته، المتمرد على كل ما يحيطه، والذي أدار السجال حول نزعاته وشبقاته، مثلما فجره بأعماله القصصية، فكانت أعماله نماذج

(٢) انظر. د. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص ٤٨٩. نهضة مصر للطبع والنشر. د.ت.

مصغرة لواقعه المعيش، وبعضها كان تصويرًا لكل نزعاته المتقلبة. أي أنه راح يقرأ ذاته بطريقة تختلف عن القصاصين السابقين، وهذا هو سر تفرده، منذ روايته "صورة للفنان كشاب" ١٩١٦، ثم "الفينيقيون يستيقظون" ١٩٣٩، وأخيرًا "عوليس" التي حوت قمة رؤاه الفنية وتمرده. لقد أراد أن يكتب رواية تصور الحياة المدركة وغير المدركة[٣]. والأولى تعني السلوك الظاهري الذي يحكمه الزمان والمكان والمادة، أما الثانية فهي الخلفيات والنوازع – الواعية وغير الواعية – التي تكمن وراء هذا. وبالتالي كان الأمر يُعَد فتحًا على مستوى القص، فهناك تجارب وحالات نفسية لا نستطيع التعبير عنها، وحتى اللغة ذاتها لا تملك مصطلحات نقلها، وهناك لحظات بين اليقظة والنوم، والوعي والجنون، كلها تحرّك السلوك[٤] وتلك هي الثورة التي فجرها "جويس"، وأجاد بناء قواعدها في قصصه، فكان النحت وإيلاج كلمات جديدة من لغات عدة [٥]، وكان التعامل مع الأسطوري والشاذ والتراكمي. وفي الوقت الذي قد نخجل من طرحها وتسييلها على الورق، فكان لابد من مجابهة الأديب لذاته، كما يجابه الفيزيائي الكون، وإن كان البعض، توقف عند أطروحات "جويس" وتفجيره للذات الجنسية بصراحة تصل لحد التنفير، وتتبع كل ما هو غير مألوف في العلاقات

(٣) انظر. إيفور إيفانس. مجمل تاريخ الأدب الإنجليزي. ت / د. زاخر غبريال. ص ١٧٧. سلسلة الألف كتاب الثاني. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٦.

(٤) انظر , د. محمد غنيمي هلال. مرجع سابق. ص ٤٨٨.

(٥) انظر. د. طه محمود طه. موسوعة جيمس جويس. ص ٢٤٢، ٢٤٣. دار القلم. بيروت. ١٩٧٥.

الجنسية، فكانت النظرة المضادة له تنبع من الجانب الخلقي، وهي تمتلك الكثير من المشروعية، فلا الجنس هو المحرّك الغريزي الأوحد –كما يرى فرويد–، ولا الحياة الإنسانية تتوقف عند الأعضاء الوسطى من الجسد، وليس التحرر الحقيقي، عندما يصبح إشباعها هو نهاية الأرب. فالقيم والمباديء والمثل لها أيضًا لذتها، فكما تجنح النفس للشهوة الحسية، تجنح أيضًا للفضيلة اللاحسية. وهذا هو سبب الاختلاف مع "جويس"، بجانب الأسباب الفنية الأخرى، المتمثلة في كسر المألوف من الحكي القصصي واللغوي. وفي هذا يكون للفن والنقد كلمتهما التي لها الكثير من المشروعية أيضًا.

كما وجدنا –أيضًا– تقنيات القص التي مزجت المونتاج السينمائي[٦]، لا باعتباره من الحيل الإبداعية، بل باعتباره عملية نفسية ذاتية في المقام الأول، فكل منّا يخضع ما يدور من أمور حوله إلى رؤية نفسه، فيرى الأشخاص وفق زمانه ومكانه وبيئته وأيضًا أسطورته وفهمه لدينه ولخالقه. وحركات الارتداد "الفلاش باك" تتم في الوعي قبل أن تنقلها الكاميرات السينمائية. ف"جويس" يتأمل ويستبطن اختلاجات جوانحه "من خلال عمليات عديدة: صريحة ومضمرة، ذهنية ودافعية، مزاجية وإدراكية، انعكاسية وتراكمية، متروية ومتسرعة، بطيئة ومتلاحقة.."[٧] كما يوظف علوم وثقافات عصره في إبداعه. وكان البناء الفني الذي قدمه في أعماله، لا يقوم على حبكة

(٦) انظر. المرجع السابق. ص ٢٤٦.

(٧) د. شاكر عبد الحميد. الأسس النفسية للإبداع الأدبي. ص ١٧. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٢.

واضحة، بقدر ما يقوم على الفهم المتعدد للقص في العمل الأدبي، الذي لا يلين من القراءة الأولى، بل يتأتى من القراءات المتتالية.

وتبعًا لذلك، أصبح المفهوم الجديد للفن لا يقوم على تقديم الأمل ووصف انتصار الخير ضد الشر وإن كان هذا يحدث، بل سعى الفن إلى تقديم المزيد والدقيق عن الحالة والواقع الإنساني في لحظات الحكي، تقديمًا عميقًا دون تزييف[٨]، ويترك الأمر بعد ذلك للقاريء يستنتج ما يريد من خلال تجربته هو كقاريء. فتحول القاريء إلى مبدع إيجابي غير مسترخ. وهذا بالطبع كان يحدث على درجات عديدة في الآداب والدراميات السابقة، ولكنه أضحى مع رؤية المبدع المعاصر، من الأمور التي تصاحب المبدع في لحظات إبداعه، كما هي تصاحب القاريء في تلقيه.

فالفهم لذات الإنسان، لم يقف عند الذات المبدعة فقط، ولا عند تشريح شخوص القص، بل تعداه إلى إشراك المتلقي في النشاط الإبداعي. على اعتبار أن الإبداع لا يُفسَّر من ركن واحد، ولامن رؤية مسبقة، بل هو جزء من الفعل الإنساني الذي لا يخضع لدافع نفسي واحد أيضًا.

وبذلك صارت وظيفة الفن كما يقول "أرنست فيشر": "فتح الأبواب المغلقة، لا ولوج الأبواب المفتوحة"، أي البحث عن المستغلق في أعماقنا ومكنوناتنا، وهذا ما دفع "ماركيز" إلى أن يؤكد عليه بقوله: "يجب دفع القص إلى أقصى حد، ليتجاوز كل واقع"[٩] والواقع هنا –كما أرى–

(٨) انظر. د. محمد غنيمي هلال. مرجع سابق. ص ٤٨٧.

(٩) انظر. د. شاكر عبد الحميد. مرجع سابق. ص ١٠.

كل رؤية لا تتعمق الظاهر والسلوك، وتكتفي برصده فقط.

ولذا نرى أن مصطلح "تيار الوعي" ليس دقيقًا؛ فهو يقصر التداعي على ما يعن للعقل في لحظة وقوع الحدث، فلا المتداعي من الوعي يكون بوعي أو بمنطق من صاحبه الفرد، بل إن لحظة التداعي هي حرة في تكوينها، تتخطى مشاعر الحب و الكره، وتتآلف مع اللاوعي في تكوين الدافع والسلوك، وهذا ما وجدناه ونجده في الإبداع، حيث تتقاذف العقل والنفس عشرات من الأمور العقلية واللاعقلية، ومن هنا يكون مصطلح "تيار التداعي" أدق وأشمل، فهو يشتمل حركة وتماوج النفس بين الوعي واللاوعي، والعقلي والسلوكي.

أما عن الزمان، في هذه التقنية، فإننا نلحظ أن هناك زمنين، زمن الحدث الواقع، و"زمن التداعي"، فالأول هو كائن ثابت خاضع للمقياس العقلي البشري، نستطيع تسجيله ورصده والتحكم فيه، أما الثاني "زمن التداعي" فهو يتخطى كل المقاييس المنطقية، ليحلّق في الزمن المطلق، لأن الحدث المتداعي هو البطل، وهو الذي يجمع في تداعيه أشتاتًا من الطفولة والشباب والشيخوخة، بل ويجمع الأمنيات المستقبلية لصاحبه، كل هذا يتم في لحظات قد تكون دقائق – وفقًا للمقياس البشري – أو ساعات، ولكنه تمتد بامتداد العمر، بل وتتخطى هذا العمر البشري، حين يتداعى على العقل والنفس ما توارثه من أساطير وعادات وقيم وخرافات، وفي هذا، يكون الزمن ممتد عبر الرصيد الإنساني بكل ما عرف وترسب في أعماق الفرد.

ونفس الأمر يكون مع المكان، فهناك المكان الواقعي، الذي يكون الحدث الظاهر يحدث فيه، وهناك "مكان التداعي ، وهو يشكل الخلفية المادية المكانية للأحداث المتداعية في النفس عند استثارتها بالحدث الخارجي، وقد نراه – في النفس – واضحًا بتفاصيله وموجوداته، أو غير واضح حينما يكون المتداعي من الأساطير أو الكوابيس أو المشاعر المحبة أو الكارهة.

إذن، يكون "تيار التداعي" ليس مطلقًا في كل الأحوال، فهناك تيار زماني متداعٍ مقيد، وهناك آخر مطلق، فالمقيد يكون مقيدًا باللحظة الزمانية الواقعية التي استدعته، مثلما أن يرى الفرد حدثًا لثورة، فيذكّره بكل ما اختزنه من الأحداث الثورية التي عاشها في حقبات من حياته، سواء اتفق أم اختلف إزاءها فهذا هو المقيد. في حين عندما يخلد الفرد نفسه إلى ذاته، تكون هناك الكثير من الأمور المتداعية، دون رابط موضوعي أو زماني محدد، وكما يحدث في النوم والأحلام، تترك النفس على سجيتها فيكون التداعي هنا مطلقًا دون قيد.

وينصرف الأمر بالتالي على المكان، وهو مصاحب للزمان والحدث، لأنه يمثّل الإطار المادي الذي يحتويهما، وقد يكون مقيدًا أو واضح المعالم والقسمات (كما في الحدث الثوري السابق، حين يذكر الفرد ما رآه بعينيه من مظاهرات ومسيرات في أماكن بعينها) أو يكون المكان غير واضح المعالم، بل هلاميًا.

وتتبقى الأشياء والجمادات في الحدث الواقعي، والحدث المتداعي،

حيث نرى أن ثمة ترابطات بين الشيء الواقعي وهو مجرد جزء، قد يستدعي جزءًا آخر يشابهه من أعماق النفس، وقد يستعي أيضًا كلاً يشتمل هذا الجزء.

وفي نفس الوقت، فإن التحاور العقلاني يكون واردًا أيضًا لحظة التداعي، أي أن العقل يكون حاضرًا بأشكال مختلفة، سواء بعقد المقارنة بين الواقعي والمستدعى، أو بالانتقاء من الأمور المستدعاة، للربط بينها وبين الحدث الواقعي، أو إقامة حوارًا بين الرؤية المترسبة في العقل، وبين الحدث الواقعي.

قراءة في رواية "يحدث أمس"
تيار الوعي يمتزج بالنسيج السردي

لا يمكن أن نفصل في قراءتنا لجلّ الأعمال القصصية والشعرية المعاصرة عن البعد النفسي الذي يغلّف بنياتها؛ فقد أصبح تيار الوعي، بأبعاده النفسية والتقنية المتعددة، وسيلة لفهم العمل الإبداعي، وفهم طريقة المبدع في بناء وتشكيل عمله، وطريقته في الغوص والكشف والتشريح لشخوصه. وهو يمثّل لدى الروائي "إسماعيل فهد إسماعيل" في معظم أعماله مدخلاً هامًا للقراءة والدرس، فقد كان يسعى منذ مجموعاته الأولى إلى الاستفادة القصوى من تقنيات التداعي، خاصة تقنية "الارتداد" أو" الفلاش باك ".

ووصل الأمر معه إلى الذروة في أعماله الروائية الأخيرة، حيث أضحى الوعي من أبرز السمات التي تلوح للقاريء منذ ولوجه إلى النص.

ونموذجنا هنا رواية "يحدث أمس"[1]، حيث كان الهم النفسي أو تقنية التداعي هي المسيطرة منذ المفتتح. وهذا طبيعي، ويتسق مع المضمون المطروح، والمتمثل في عودة البطل "سليمان" من غربة سبع سنوات في الكويت إلى بلده "البصرة" في العراق، ومنذ المطلع، نجد أن التداعي الحر، بأشكاله المختلفة جاثمًا على نفسية البطل، وعلى السرد الروائي. وقد اتخذ أنماطًا عدة تتمثل في:

---

(١) منشورات دار المدى. دمشق. الطبعة الأولى. ١٩٩٧.

التلازم الشيئي:

أي الترابطية التي تستدعي أشياء متجاورة، فالبطل يستذكر الماضي وهو يشاهد أشياء من الحاضر، ويلح في ذلك كنوع من الاستمتعاع العقلي المعتاد لدينا، كلما رأينا ما يذكّرنا بما نحب، وقد كان على امتداد الصفحات، وخاصة في الفصول الأولى.

"غابات النخيل تترامى حيث لا حصر، ولا ترى منها ... غير جذوعها العملاقة، لدى اصطفافها على جانبي الطريق. يذكر عن طفولته، أنه كان يسوّد فراغات كراريسه المدرسية برسومات متنوعة للنخلة. الإنسان والنخلة يولدان – في البصرة – متلازمين، كما العِشرة والمصير.."(٢)

غابات النخيل، رسومات الكراريس عن النخيل، شيء بشيء، ولكن الأول مألوف في بيئة زراعية كالبصرة، إلا أن الاستدعاء جاء بشيء فيه متعة للبطل الآيب، فاختار مشهد طفولي، يحمل الإحساس بحميمية المكان والأشياء لدى البطل منذ نعومته. فهي علاقة متناغمة في التداعي.

المقارنة:

بين شيئين، في مكانين وزمانين مختلفين، وتلك يقيمها العقل، كنوع من التلذذ عندما ينتصر للمكان الذي يحبه. فبينما يسير بمفرده في الطريق إلى قريته، يسمع..

"نقيق ضفدع متوحدة، يُسمع في الجوار. يتملكه إحساس رائق

(٢) ص ٧.

بالألفة. سبع سنوات، لم يسمع خلالها أيما نقيق. "الكويت بلا ضفادع". ضفدع أخرى تستجيب للأولى، الليل له أصواته"[٣] فرغم أن نقيق الضفادع مما يضايق النفس، فإنه أصبح كنغم وتيمة مميزة للبصرة، ولا تمّيز الكويت، لأن الضفدع يميل للعيش في المكان الزراعي، حيث الماء والخضرة. فهنا مقارنة، غير مباشرة بين الرمل والزرع.

المنولوج الذاتي:

ويكون بين الواقعي والمتداعي، حيث البطل لا يكف عن المنولوج الذاتي مع المكان والغربة، والأشياء. فمع شعور اللذة بالعودة، ينتابه الخوف.. أحس كما لو أن هناك من يترصده. عيناه كانتا اعتادتا الظلام أكثر ... "الضفادع ما عادت تنق"، يرهف أذنيه. لا نأمة، ولا ما يؤكد له شعور الترصد. أهي الحساسية المترتبة على سنواته في الكويت، حيث لا غابات ولا نخيل ولا منعطفات لدروب زراعية.... "لم يبق الكثير عن البيت" ...[٤]

فالخوف والأمل في لقاء الأهل، والمقارنة مع الكويت – كاغتراب – يتفاعل في الوعي، ومع اللاوعي، حيث الشعور بالترصد الذي يصاحب البطل، وهو يسير في الدروب المنحنية، يخشى من المنعطفات أن يكون خطرًا، وهو الذي يرى كل شيء واضحًا عندما كان يسير في صحراء الكويت المنبسطة.

---

(٣) ص ١٧.

(٤) ص ٢١.

تقنية الارتداد:

وقد جاءت عفوية ممتزجة مع السرد، دون فواصل، وفي تداعٍ حر لم يستوجبه شيء أو مكان، بل هو التداع الناتج عن استحضار الوعي لكل ما مضى..، فقد كان سائرًا في الدرب إلى بيت أهله "أيام كان في الكويت، وفي اللحظات التي يمضّه فيها الحنين إلى الوطن، تحضره – دون غيرها – صورة هذا الدرب، لتحتل بانطباع حاد ذاكرته كلها..

- ذكرى جميلة أشبه بلوحة تأثيرية.

ذاك ما عقبت به نجوى، عندما كاشفها حالة حنينه تلك.."[٥]

ف "الفلاش باك" جاء وهو يتذكر الحنين في الكويت بينما هو سائر في الدرب إلى بيت أهله. إنه يقدّم أمام عقله، كل ما كان يقلقه ويضايقه، كأنه يستحضر التعب وقت الحصول على الأجر. فهو ارتداد تلقائي واعٍ من البطل.

الحلم:

فبعدما سقط في أسر المجموعات التي اعترضت طريق عودته، كان بين إغفاءة وصحو "لحظات خليط، يتداخل فيها زمن النوم بزمن اليقظة، لتتأتى عنهما حالة من الحضور المعلق. .... كان يصارع مياه شط العرب. يسبح منذ أمد لا أول له. المياه نوع من الجيلاتين الثقيل. "من أين جاء؟". أصدقاؤه يصطفون واقفين على الساحل ..."[٦]

---

(٥) ص ١٩.

(٦) ص ٤٠.

جاء الحلم معبرًا عن الحيرة التي يعشيها البطل وهو في سجنه، وقد جسّد الكثير من الرموز التي جمعت المكان "شط العرب"، وأثارت التساؤل العميق عن المجيء. فكان إيراد الحلم ممثلاً لإكمال حالة النفس البشرية في جميع أحوالها.

هذه التقنيات فرضت أشكالاً سردية، مثّلت تميزًا في الأسلوب السردي للرواية، فالكاتب معنيٌ بحشد كل التفاصيل عن المكان الذي يصفه، وعن مختلف الأمكنة والأحداث المتداعية، بأسلوب يقترب من الوصف المجرد، المعتمد على الفنيات المتعددة التي يفرضها تيار التداعي، وهي غنية في بنياتها، مثلما هي غنية في دلالاتها، وكان من أبرز السمات السردية:

الحوار المزدوج:

أي الذي يجمع بين التخاطب الخارجي والمنولوج الداخلي، والأخير ظهر محددًا في علامات تنصيص سردية. "-.. كان الأحرى بي ألا أتورط في هذه التوصيلة!

سليمان مع نفسه، يجد تبريرًا.

"له الحق، ما دام غريبًا على المنطقة" .... "[٧]

وهذا الشكل نراه في أعمال الروائي بشكل عام، و على امتداد تلك الرواية بشكل خاص. وهذا مطلب يستلزمه العمل، الذي يحلل الأشياء والأفعال من رؤية البطل لها.

---

[٧] ص ١٠.

التكرار:

ويظهر كتيمة أسلوبية، تمثّل إلحاح القاص على أمر بعينه، وينسجم هذا مع الإحساس بالمكان والزمان والأشياء من حوله.

"الدرب مألوفة، لولا هاجس التوقع الطاريء. "البيت هناك. لا بد من المتابعة". الدرب مألوفة، لكن شعورًا قاتمًا بالهامشية يبدأ يترسب في فمه.."[٨]

فالتكرار عبر بدقة عن حالة الرهبة التي أضفاها المكان (الدرب) بكل منعطفاته واسوداده، وما أحدثه من حوار ذاتي مع البطل، كأنه يطمئن نفسه، حتى لا تنسى لذة العودة.

الحذف:

وهو ينقل توترات السرد، الذي يعكس حال البطل أو يجتذب المتلقي لإكمال العبارة أو الكلمة المحذوفة. "في المدرسة ... عانيتُ يومها من جوع شديد. لكني وأنا أدلف إلى البيت ظهرًا، ركضت إلى المطبخ. طعام الغذاء لم يكن قد .... فسارعت إلى مخزون التمر ...." [٩]

فالنقاط تشي بالمحذوف، بل وتنقلنا حركيًا ونفسيًا مع البطل / الطفل، وهو يفكر فيما سيأكله.

---

(٨) ص ١٨.

(٩) ص ٢٠.

وعندما كان رهن التحقيق والاعتقال: "صوته، كما خُيّل إليه، غريب على أذنيه. بدا وكأنه يحاول إثبات صدق ادعائه لنفسه. وهما لم يعنيا.. لم يسمعا ... لم .... – ...لو سمعتم!" (١٠)

فالتقطيع والحذف في الجمل، يصور بوضوح الحالة النفسية التي عليها البطل، حيث الحوار الخارجي، والمنولوج الداخلي.

* * *

لاشك أن تيار "الوعي" سيظل عاملاً ومرشدًا هامًا في الأعمال الإبداعية، في قراءة الشخوص والبنية وأيضًا يعطي صورة بشكل أو بآخر عن المؤلف المبدع، وهذا ما لاينبغي إهماله بأي حال.

---

(١٠) ص ٣٢.

تجليات المكان في شعر العامية الجديد

شعراء الفيوم نموذجا

يتجلى المكان: إبداعا وأصداء لدى شعراء العامية في الفيوم منذ عقود، حيث يفرض موقعها الفيوم نفسه في نفوسهم؛ كونه منخفضا طبيعيا، أكبر من الواحة وأصغر من الإقليم، ينأى عن النيل وواديه، بعيدا إلى الصحراء الغربية، وإن كانت تربته ترتوي بماء النيل عبر ترعة بحر يوسف. وقد تبارت الأجيال الأولى في شعراء الفيوم في شعر الطبيعة والوصف، سواء بالعامية أو الفصحى معتمدين على الشكل العمودي المشابه، وجاء وصفهم المكاني للوطن الصغير والوطن الكبير، وعندما شجبوا الوطن المكان، فقد أدانوه بخطاب مباشر، ينتقد الجزئيات والسلبيات، ولكنه يؤكد على تمسكه بالمكان، وانتمائه للوطن. يبدو هذا في تجارب الشعراء: ابن حنضل، ومحمد حواس، محمد البسيوني، ومن لحقهم من جيل الشباب مثل عبد الكريم عبد الحميد وغيرهم، على أن الجيل الجديد (شعراء حقبة الثمانينيات وما بعدها) تفاعلوا مع الوطن / القطر /المكان / وعكسوا التطور في شعر العامية الحديث: شعر التفعيلة وقصيدة النثر، فظهر المكان بشكل مختلف، لا يقتصر على الفيوم / المدينة / الطبيعة، وإنما أضحى المكان متسعا باتساع الوطن، ممتدا إلى خارج الوطن في السفر وبلاد الاغتراب، انزوت فيه ملامح المدينة الصغيرة، لتصبح ملامح عامة، تتشابه فيها مع سائر المدن في مصر

وخارجها، وهذا بالطبع ليس علامة سلبية كما يُظَن في الوهلة الأولى، وإنما هو علامة إيجابية، تتمثل في إيجاد تراكم إبداعي، يضاف لما سبق، ويقرأ المكان في تجلياته في المدينة الصغيرة، وارتباطها بالقطر الأكبر / الوطن، والفضاء الأرحب (مجتمع العروبة والعالم). وهذا ما نجده في قراءتنا لشعر العامية في الفيوم عبر استعراضنا لنماذج من نصوص الجيل الجديد من مثل: محمد عبد المعطي (رحمه الله)، محمد حسني إبراهيم، مصطفى عبد الباقي، سيد لطفي، وهم وإن تفاوتت أعمارهم، واختلف التراكم الإبداعي لديهم، إلا أنهم يتجاورون في إبداع قصيدة العامية الجديدة بتدفق، يشي بالكثير من المشترك بينهم، ودراسة تجليات المكان فيها، ولعل الانطباع الأول في علاقة شاعر العامية بالمكان، تبدو متقابلة، بين حميمية الانتماء، ومعارضة الانزواء، بين الرغبة في الالتصاق بالأرض، ومشاعر الاغتراب المكاني، بين إدانة السفر للبعض، والتماس العذر لمن اختار الغربة وطنا. وهذا ما سيبرز في المحاور الآتية.

المكان / النيل / الحلم:

حيث نرى الانفعال مع الوطن الكبير (مصر)، وهو تفاعل يمتزج بثنايا الخطاب الشعري، يقول محمد عبد المعطي معبرا عن روح هذا التوحد بالمكان / الوطن، متخذا مفردة النيل عنوانا لهذا التوحد، متوجها إلى المحبوبة الحلم:

والتقيكـــــي بـــــين عيـــــوني بتســـــجدي
تتعبــدي.. تتوضــي مــن صــبح النــدى وتجسّــدي

نيلـــــــــي ف عروقـــــــــي وترصـــــــــدي
نبضـي في وريـدك تنشـدي غنـوة صـباحي وتفرضـي
دمــــك في دمــــي توحــــدي.. تتوحــــدي...
وأصــب نيلــي واكتمــل آيــة خصــوبة ف أرض بــور
وأثبــــــــت الصــــــــورة.. أشـــــــتعل
أحلـــــــــــــــم.... أغيـــــــــــــــب[1]

الخطاب الشعري هنا موجه للأنثى / الوطن، وقد مزج في طياته أبرز سمات الوطن ومعالمه المكانية ألا وهو النيل النهر والحضارة، وقد عبر عن الامتزاج بين الذات الشاعرة والوطن من خلال الدم: "دمك في دمي توحدي"، ويضيف النيل إلى ذاته، بإضافة ياء المتكلم إليه (نيلي)، والذي كان يوما سببا للحضارة حول واديه، ليكون النيل / أبرز ملامح الوطن المكان، سبيلا إلى النماء الجديد، الذي يعبر عنه بقوله "خصوبة ف أرض بور"، فالخصوبة علامة على الحضارة، وسط صحراء مصر بشقيها الغربي والشرقي. ولو أعدنا قراءة هذا الطرح في ضوء عنوان القصيدة، نرى حلما، يعبر – في دائرة المسكوت عنه – عن أزمة الوطن المعاصر بكل تداعيات هذه الأزمة، لذا لا غرابة أن تنتهي القصيدة بـ "أحلم... أغيب"، في إشارة إلى أن المكان / الوطن الكبير، بات مؤرقا، مانعا لأحلام اليقظة.

ويؤكد هذا الملمح في قصيدة "نفس الشوارع"، معبرة عن تيه الذات وسط شوارع المدينة / الوطن، التي أورثتهم الجنون والخوف:

---

[1]) محمد عبد المعطي، ديوان "بنت ما ولدهاش ولادة"، منشورات فرع ثقافة الفيوم، ٢٠٠٠، ص١٤،١٣، قصيدة "باحلم.. باغيب"

نفس الشوارع لسه فاكره لنا الجنون والخوف
وهربت مني.. سافر الإيقاع
العشق تعويذة
النيل عطش
شعر البنت تكعيبة ع الكتاف بتلم تعابين
الشوارع مسألة هزلية، واحنا بنخاف
م الحكومة ونستخبى ف الهدوم"[٢]

لم تعد الشوارع معبرة عن ألفة أبناء الوطن، إنها مسألة هزلية، فالشوارع التي تسمح للمواطن بالسير وتمنعه من التظاهر والتعبير عن حبه؛ هي شوارع طاردة، لذا، بات المواطن، مختبئا في ملابسه من الحكومة، خوفا، وإيثارا للسلامة. وتكون النتيجة الطبيعية لهذا، أن جف النيل "النيل عطش"، لتنقلب الدلالة، ويصبح النيل شاهدا على تهاوي الوطن ومواطنيه، وبدلا أن يكون النيل هبة لمصر، صار شاهدا على انزواء مصر، ومن ثم جف ماؤه، وبدلا أن يكون شعر المحبوبة مثل تكعيبة العنب خضرةً، وباتت الضفائر مشابهة للثعابين في التفافها.

وتتشابه التيمة لدى محمد حسني في قصيدته "عرايس النيل"، وهي تتناص مع عادة الفراعنة القدامى، بتقديم أجمل بناتهم لمياه النهر أملا في فيضان مبارك، وتوسلا لعدم انقطاع المياه، لب حياتهم وحضارتهم، يقول:

---

٢) السابق، ص٣٥.

".. أول عرايس النيل تشد ف دمعتي آخر عروسة نيل بتتمرغ ف قلبي"

غنايا سر تعويذتك / على الجدران بتقراني

تسمعني رنين النيل

وإذا فكرت أقول مواويل

ألاقي صوتي مش مسموع – وأنا فاكر غناكي تماما"(٣)

التناص مع "عرايس النيل"، فيه وجهان متقابلان: استحضار الحضارة الفرعونية بكل إنجازاتها، وعاداتها، ورموزها، وهو استحضار للفخر، والوجه الثاني: بكاء على حالة معاصرة، تراجع فيها الوطن، وهذا ما عبر عنه مفتتح النص فعرايس النيل "تشد ف دمعتي"، "بتتمرغ ف قلبي"، وكلتاهما ممتزجة بالذات الشاعرة بإضافة ضمير المتكلم. ومن مظاهر أزمة الوطن / المكان، الأذن الصماء التي لا تسمع أنين الآخرين، مثلما لا تسمع شدو الشاعر، وقد توحدت الذات مع النيل توحدا جماليا، باستخدام مفردات الصوت: (غنايا، رنين، مواويل، صوتي)، ويصبح الصوت مظهرا للحضارة، وأيضا جسرا للتعبير عن ذات اكتوت بمن لا يسمعها.

كلا من محمد عبد المعطي، ومحمد حسني، من جيل واحد، وفي سن متقاربة، وقد جاء كلا النصين في خضم تجربة واحدة، في زمن واحد؛ كما

---

٣) محمد حسني إبراهيم، ديوان " أو خطاوي العشق موت "، نشر خاص بالشاعر، ١٩٩٨م، ص٣، ٤.

يشير تاريخ نشر الديوانين، فالفارق الزمني بينهما عامان تقريبا.

ويشتد الصوت بإدانة في تجربة محمد حسني، في آخر دواوينه، حيث يتحول الخطاب إلى صراخ، في قصيدة حملت عنوان "النيل" أيضا، وكأنه الرابط بالوطن، والعلامة أيضا على الوطن، يقول:

أنـــــت اللـــــي عارفينـــــك وطـــــن
وصـــــبرت لمـــــا كـــــبرت فيـــــك
علمتنـــــا معـــــنى الســـــكن
وزرعـــــت فينـــــا الخـــــوف عليـــــك....
فلو سمحت تقول لنا: هاتجيب منين تقاوي تشبه أصلنا؟
واحنـــــا إن لقينـــــا ف وســـــطنا
بـــذرة ومـــن ريحـــة بطـــل نزرعهـــا فـــين...؟[٤]

الخطاب واضح مباشر، يحمل إدانة لتغييب أبناء الوطن، لذا جاء بضمير الجمع "تقول لنا، أصلنا، نزرعها"، مقارنا بين حالين: ما تم عرسه في النفوس من حب الوطن (زرعت فينا الخوف عليك)، وبين حال راهنة، صارت أرض الوطن فيه طاردةً أبناءها، إن الضدية أساس الرؤية في هذا الخطاب، فهي تطرح سؤال الانتماء: بين تنظير وغرس يتلقاه الشعب في المدرسة والإعلام والخطب، ثم يجد الوطن / المكان مختطفا منه.

---

[٤]) محمد حسني إبراهيم، ديوان " المكان جواك محاصر "، دار اكتب للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨م. ص ١٨.

المكان / الطارد:

عندما يصبح المكان دافعا للانزواء، وهذا نتيجة حتمية لتهاوي الحلم في المكان / الوطن، فشعرت الذات بعمق الأزمة، فاختارت المنفى، ليصبح المكان الوطن منفى، وقد يكون ما هو أكثر، يقول مصطفى عبد الباقي:

لسّاك بتكابر

اضربها في راسك واعقلها

وساعتها

إديني أمارة أنك تسوى

وانك مش أكتر من ضل الحيط

ديتها دمعة

ربيتها في كوم اللحم

وشوية بكش[٥]

إن قضية قيمة الفرد في الوطن هي الشغل الشاغل، وقد جاء تعبير "ضل الحيط" مجسدا هذا المعنى، وهو من علامات المكان، فالظل انعكاس لشيء محسوس مادي، والحائط لا تقام إلا في مكان، وظل الحائط تعبير

---

٥) مصطفى عبد الباقي " صباح يوم بيتكرر كتير "، ديوان، صادر عن سلسلة إبداعات العدد (٢٥٣)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٣٥.

عن الوجود وعدمه، فالظل يجسد وجود شيء، وفي الحقيقة هو لاشيء، إنه تعبير عدمي، شديد الدقة، لأن الحائط يستلزم مكانا، والمكان المقصود هو الوطن، الذي يتعامل مع أبنائه على أنهم ظلال، أشباه رجال، فيمكن للوطن أن يعترف بالحائط المادي، ولكنه لن يعترف بمكانة هذا الحائط ولا بمعنى انتصابه، ويأتي الخطاب الشعري هنا بضمير المخاطب، معبرا عن مكانة الفرد / الذات / الآخر، فهو في النهاية: دمعة، وبعض البكش أو الكلام المزخرف. ويقول:

الأرض بتتكلم صيني

وأنا..

رحت ميه ورا خرم الباب

وباقلد العتمة[٦]

هنا تناص مع الأغنية الشهيرة "الأرض بتتكلم عربي"، التي تغنى بها سيد مكاوي في زمن الحقبة القومية، ولكن التناص يأتي بالسلب، لتصبح الأرض ذات دلالتين مكانيتين مترابطتين، الأولى: إن الأرض – هنا – ليست هي أرض العروبة (العالم العربي) وإنما كوكب الأرض المغرق بالبضائع الصينية، أما الدلالة الثانية فهي أن الوطن مصر بات غارقا في الصيني: بضائع وبشرا وتجارا، بينما انزوى الإنسان المصري، يراقب تراجع الوطن صناعة وإبداعا، مؤثرا المنتوج الصيني رخيص الثمن، على الإنتاج الوطني

---

٦) السابق، ص٦٩.

المدعم من الحكومة، خلف الباب ينظر من فتحته، إلى عتمة وظلام، وهو غارق في عرقه خجلا وقد يكون خوفا؛ إنها صورة سيريالية، فالذات تسبح في عرقها، وتبحلق في الظلام.

أما الشاعر سيد لطفي، فهو يعزف على وتر أشد شجنا، يقول:

"... وبلاش تتكلم،

عن طعم الغربة في حضن بلادك

اعتبر إنك مفطوم.

....

- خايف؟
- طبعا.
- ليه؟
- أصلها أول مرة أموت.
- وآخر مرة، غمض عينيك واشرب

بدل ما تستناه روح له، مادام مش قادر تهرب، اشرب" (٧)

الخطاب موجه إلى الذات الشاعرة وأيضا لكل ذات على أرض الوطن /المكان، حيث يأتي تعبير "حضن بلادك" مؤكدا حقيقة الانتماء

---

[٧]) سيد لطفي، عادة كل يوم، منشورات إقليم ثقافة الفيوم، ٢٠٠٣، ص٥.

للوطن، وأن الإحساس بالغربة على أرض الوطن هو الأشد مرارة، ولذا جاءت الصورة واصفة الوطن حضن الأم، معتبرة أن الفطام يعني ترك هذا الحضن، وبتعبير آخر، فإن الفطام يتحور لغويا من ترك ثدي الأم، إلى ترك حضن الوطن،وفي كلتا الحالتين، فإن الوطن كالأم، لا تنكر ابنها مهما قست عليه، مثلما لا يمكن الابن بنوته، مهما تناءى عنها. الحوارية التي أعقبت هذا، كانت منولوجا في أعماق الذات، يشي بمشاعر من الخوف، ولكن الخوف ليس من رجال الأمن، وإنما من الموت، وكأنه يستعد للموت، وأن الموت حتمي لا فرار منه، وفي ثنايا النص، فإن الموت يعني الهروب عن الوطن، وبدلا من انتظار الموت، فلتذهب له. وهنا نجد تتطورا في العلاقة مع الوطن، فقد بات الاغتراب عنه أمر مسلم، وبات الموت على ثراه أمر مألوف، وهذا الموت لا يعني الموت الإكلينيكي، بقدر ما هو اغتيال الذات بنفيها وإقصائها.

إن الاغتراب المكاني لا يهدئ الذات، بل يشعلها، وهذا ما يؤكده محمد حسني، بقوله:

سافر وخطاويك الحزينة هتلاقيك

وهايعرف المشوار بداية خضتك

بتقول سنين ما هتعرفكش

وانت اللي ملبوس بالوطن والأمكنة[8]

---

[8]) المكان جواك محاصر، ص٢٤.

المفارقة أن يكون عنوان النص "استغماية"، وهي لعبة شائعة، أساسها المطاردة بين فريقين أو فردين، وهي لعبة مكانية، فالمطاردة تقتضي أمكنة للاختباء والركض، وهنا يصبح اللعب بين الذات الشاعرة والوطن، فعندما فرت الذات إلى الغربة، طاردها الوطن في أعماقها، وكأنها مسحورة بعفريت أمكنته، ونلحظ استخدام الشاعر مفردات مكانية، فالخطوات الحزينة لا تبدو إلا على فضاء مكاني، والمشوار ما هو إلا قطع لمسافة مكانية. وهذا ما يجعله يخاطب نادي حافظ – شاعر من الفيوم مغترب بالخليج – بنبرة تحذيرية:

رايح لقدرك

بس نيلك عطش

والخوف تكون رايح تسف الرمل

أو ترمي ندرك ليه

الخوف عليك أكتر هناك تستطعمه

ترجع ما تعرفش الخضار

غير العلامة الوسخة على وش الدولار(٩)

يكرر تعبيره "نيلك عطش" الذي يتناغم مع معطيات جمالية مرت بنا، ولكن النيل يأتي بخصوصية ذات المخاطَب، في إشارة إلى صعوبة الحياة

٩) السابق، ص٦.

في الوطن فبات طاردا أبناءه. وتأتي مفردة: "الخضار" معبرة عن اخضرار الوطن أمام مفردة "الرمل" المعبرة عن أرض المهجر.

* * *

المسافة بين المكان الحلم، والمكان الطارد غير موجودة، فكلاهما معبر عن مكان واحد، إنه الوطن، ولكن المسافة بين الذات المبدعة والمكان الحلم تتباعد كلما ابتعد الوطن عنها، وحاربها.

لُحمة شعر الانتماء

قراءة في ديوان "مرافئ السراب "

عبق الانتماء، وتجليات الشعرية

قراءة تأويلية في البنية والتشكيل الجمالي

يطالعنا الشاعر لطفي زغلول[1] في هذا الديوان بقراءة جديدة للتجربة الحياتية والرؤية الشفيفة لأحوال الوطن وقضايا الإنسان. ولأن الشاعر من أرض فلسطين الغالية علينا، فإن كل التداعيات التي ترتبط بفلسطين: القضية / الأزمة / المقدس/ الإنسان، تتداعى في أعماقنا، فكون شاعرنا من فلسطين، يجعل حضور القضية فاعلا في تلقي النص، وكونه يعيش على أرض فلسطين، متمسكا بها هوية وإقامة وعملا وعطاء وإبداعا، يعطي المسألة بعدا أعمق، إنه بعد الانتماء، ففرق أن يكتب شاعر عن قضيته خارج الوطن، وبين أن يكتب آخر عن القضية وهو غائص حتى الثمالة في أزمة الداخل الفلسطيني، واعتداءات المحتل الصهيوني، ومراوحة الأمور مكانها.

نرى في هذه التجربة الإبداعية، نضج لطفي زغلول، وهذا النضج يتأتي على مستويات عدة، تتصل بعطائه الإبداعي، ومنظوره وفلسفته في الحياة، وهنا نجدها مكتملة الأبعاد، بالنظر إلى سن الشاعر، وتجربته الحياتية والإبداعية، ورؤاه الفكرية والفلسفية، مما يجعلنا نضع هذا الديوان في قمة التوهج الإبداعي في مسيرة لطفي زغلول. إن للنضج مستويات، وللتوهج علامات؛ يمكن أن نبسطها في ملامح عدة:

---

[1]) شاعر فلسطيني، مقيم في رام الله، له أعمال شعرية عديدة.

أولها: تناغم الرؤية الكلية مع المعطيات النصية:

ويبدو هذا في تأمل الذات لحصاد العمر وتجربته؛ وهذا يظهر في صهر تجربة الحياة، بعدما عرف الشاعر عشرات الطروحات الفكرية، ورأى رايات ترفع لتحرير الوطن، وحل القضية، وظل كل شيء مكانه: الوطن والقضية، وازداد الإنسان تعاسة على تعاسته؛ فالعمر يزوي، والأيام تتشابه، وكما يقول:

وها هو فصلُ الكهولةِ

تسقطُ أوراقُهُ.. تتثاءبُ أحداقُهُ

ورياحُ الشمالِ

تعربدُ أنفاسُها.. لا تبالي

وتأمرُني.. أن أشدَّ رحالي. (ص١٥)

الحياة مثل السنة، والعمر كفصولها، وعندما تكون الكهولة، متساقطة الأوراق، متثاءبة الأعين، فهي دال على فصل الخريف، الذي هو نهاية السنة، وآخر حلقات دورة الطبيعة، إذن فهو دال على نهاية العمر. وتصبح الأوراق رامزة لأيام الحياة، والأحداق علامة على تأمل الذات لتجربة الحياة وفصولها، ولفظة "الأحداق" تشي بأن الذات الشاعرة تحدّق متمعنة في أيامها المتساقطة. هنا شفافية الذات وهي تعلن أن لا أمل في الاستمرار، ويكون الترحال نحو غروب الذات عن الوجود، ولا يشترط دلالة الموت، بقدر ما هو طرح فلسفي عن جدوى الاستمرار في الحياة،

مادامت "رياح الشمال" معربدة، والشمال يعني الكثير، ويمكن تأويله على الغرب الأوروبي والأمريكي، الذين تضافروا في غرس نبتة الصهيونية في أرض الوطن الفلسطيني. ويقول شاعرنا في مراجعته الذاتية:

وما زلتُ في شرفةِ الإنتظارِ

أسائلُني. .هل يجيءُ الذي لا يجيءُ

وما زلتُ يسبحُ بي

في بحورِ الخيالِ. .خيالي

ويلهثُ خلفَ السرابِ سؤالي (ص١٧)

إنها كلمات تقطر شاعرية، فقد بات حلم الحرية والتحرير للوطن والإنسان والأمة مجرد سؤال، بعدما كان مشروعا؟ هذا السؤال يضيء دلالة مهمة في الديوان كله، فقد أغفلت الذات الشاعرة ملامح الحلم، وتشكيلاته، وهذا ما كنا نجده في شعر المقاومة، وبات هذا الجيل الذي هتف كثيرا لشعارات ورايات عدة، يؤمن أن الحلم صار منزويا، وبهتت ملامحه، وتداعت معطياته، فاختزل الحلم إلى سؤال، والسؤال بسيط واضح: "هل يجيءُ الذي لا يجيءُ؟" فهو يحمل النفي مقدما في طياته. ومن ثم أصبح السؤال سرابا، وهذا مفتاح الرؤية الكلية في الديوان، تلك الرؤية التي حملها عنوان الديوان "مرافئ السراب" فهو عنوان يحمل تناقضا يصل إلى حد النفي والعدمية، فالسراب رؤية الماء في الصحراء، فإذا وصل إليه العطشان وجده جفافا، يكوي الذات حرقة وعطشا، وهنا نجد أن الإضافة

بين لفظتي "مرافئ والسراب" إضافة تعطي دلالة الضياع للمكان، وفقدان الرؤية في الطريق، لأن السراب معلوم مقدما، وليس في الطريق محطات / مرافئ؛ يمكن أن يرتكن إليها الإنسان.

وتتواصل الرؤية حيث تصبح الذات الشاعرة مسافرة منفية مغتربة:

متى يترجّلُ هذا المسافرُ

عن صهوةِ النفيِ والإغترابْ

إلى أين تحملُهُ الذارياتُ

وهذا المدى أبحرٌ من يبابْ . (ص٢٧)

فهذا المقطع يتناغم مع الرؤية الكلية للتجربة، ويتأتى التناغم من عنوان القصيدة "المدارات سراب"، فهو تناغم لفظي مع عنوان الديوان، بتكرار لفظة سراب، ولكنها تتعمق بنظرة كونية حيث تأتي لفظة سراب خبرا للمبتدأ "المدارات" حاملة دلالة التوكيد المتولد عن الإسناد في الجملة الاسمية، والمدارات تحيلنا لفضاء كوني، كونِ الذات الشاعرة التي وجدت أن رؤيتها تتخطى المكان والإنسان والزمن، ليصبح الرؤية عبثية تشمل الحياة والعمر. وفي المقطع السابق، نجد السؤال أساسا في تشكيل مطلع النص، وهو يتلاقى مع السؤال الاستفهامي "هل يجيءُ الذي لا يجيءُ؟"، ولكن السؤال يأتي بدلالة الزمنية: متى يترجّلُ هذا المسافرُ...؟ وتعطي متى دلالة الزمن في المستقبل، وعندما نقرأ ختام السؤال: "عن صهوة النفي والاغتراب "، ندرك أن الدلالة معلقة، عدمية، فالنفي والاغتراب لفظتان

معبرتان عن فقدان الوطن (المكان والهوية). ولننظر جيدا إلى طبيعة الصورة في هذا السؤال، إنها صورة منتزعة من أعماق تراثنا، فالعربي مرتبط تاريخا وثقافة بالجواد / الفرس، فكأن الشاعر يعبر عن فقدانه للعروبة التي تغنينا بشعاراتها كثيرا، وبات العرب مشغولون عن فلسطين: المقدس والإنسان والقضية.

الثاني: تناغم الفضاءات النصية والعناوين مع الرؤية الكلية:

اكتسى الفضاء النصي في الديوان بالرؤية الكلية، ويبدو هذا في بنية التقسيم الذي شمل القصائد، وهذا واضح في عنونة الفضاءات (الأقسام) التي جاءت على النحو الآتي: "قصائد بلا وطن، خلف ظلال السراب، نهارات بلا شمس، قصائد في الزمن الضائع". هي تؤكد نفس دلالة العنوان، والدلالة الإجمالية للديوان، إنه ملمح غاية في الأهمية، لأننا أمام تجربة مكتملة الطرح والرؤية، لا يكاد نص ينبو عنها، وبعبارة أخرى، فإن نصوص الديوان تعزف جرحا واحدا، بأوتار مختلفة. في الفضاء الأول: "قصائد بلا وطن"، تأكيد على أن الوطن لا يعني مكانا فحسب، إنما هو نص / قصيدة فقدت موطنها، أي هويتها وانتماءها. وفي الفضاء الثاني "خلف ظلال السراب" يكون هناك تماه بين عنوان الديوان ودلالة نصوص هذا الفضاء، وهو يحمل النفي والتناقض بدلالة مبدعة، فإذا كان السراب مجرد حيلة ضوئية من الشمس لا وجود لها على الواقع، فكيف يكون للسراب ظلال وهو منفي الوجود؟

وفي الفضاء الثالث نهارات بلا شمس، نرى استخدام المفردات الكونية في تأكيد الدلالة النصية، فالنهار والشمس مفردتان كونيتان، وحيثما تكون الشمس، يكون النهار، فإذا وجدنا نهارا دون شمس، هذا يشابه قولنا: ضاءة بلا مصباح، أي الإظلام، فنفي الشمس عن النهار يعني الإظلام، وهذا يعطي رؤية كونية لنصوص الديوان.

وفي الفضاء الرابع "قصائد في الزمن الضائع"، ونلحظ أنه يكمل الدلالة في الفضاء الأول، فإذا كانت القصائد فقدت الوطن / مكانا، فهي تفقد الزمن أيضا، وبذلك تكون الرؤية مكتملة الطرح؛ تشمل المكان والإنسان والكون والذات.

ونفس الأمر نجده في عنونة القصائد، ويكفي أن نستعرض أبرز عناوين النصوص لنلمس التناغم واضحا، ولنذكر بعضا منها:

(وطن غدا خيمة، يغتالك الانتظار، الليل أصبح منفى، نحر الصمت أيامه، ارتحال الحساسين، كيف أعود إلى محرابي، كان... صهوة كبر، صار النوار يبابا.)

فالعناوين تشي بدلالات مشتركة، منها: الفقدان، النفي، الاغتراب، اليباب/ الجفاف، الارتحال، الاغتيال، الانتظار. وهي دلالات متناسقة مع فضاءات الديوان، والرؤية الكلية التي تطرحها النصوص.

الثالث: تناغم المفردات النصية مع الرؤية الكلية:

ونعني بالمفردات النصية: الرمز والصورة والمفردة والتعبير، حيث

نتلمس قاموسا شعريا مشترك الملامح والدلالات. يقول في قصيدة: "العطش الأفعواني"

الثعابينُ.. تختالُ زهواً غروراً

تلوِّنُ بالنارِ أعراسَها

ينزفُ العشقُ بينَ يديها

جراحاتُهُ مطرٌ سادرٌ في شآبيبِهِ

الثعابينُ لا تعرفُ الإرتواءَ

جنونٌ هوَ العطشُ الأفعوانيُّ

تئنُّ الأفانينُ.. تصرخُ أينَ الحساسينُ

هل نحرَ الهولُ إحساسَها. (ص٢٨)

هذا مقطع غاية في الشاعرية والشعرية، فالثعابين رمز كل ما هو شر، وهذا الرمز يضرب في أعماق الثقافة الإنسانية، وهنا نجد رمزين على التضاد: الثعابين والأفانين، الأول حيواني زاحف سام قاتل، والثاني نباتي رقيق مثمر، وهذا جديد، أن نجد الضدية الدلالية: حيواني، نباتي. وقد اكتسب الرمزان دلالات إنسانية، فالثعابين تحمل القبح والسوء، وبالنظر لرؤية الديوان الكلية، تشمل الصهيوني، والعربي الخائن، ومن باع القضية. والأفانين، تشمل الأرض التي تنبت الشجر (الوطن)، والإنسان الطيب الذي يغرس الشجر، ويرعاها، وأيضا من يحمل الأغصان لتكون سلاحا

ضد محتل أفاك. "العطش الأفعواني"، عنوان النص، وهو أيضا جزء من المقطع، دال على سرمدية الشر ونهمه، الذي لا يعرف حدا، لذا جاء العنوان مؤكدا عليه، مدينا لفعله. أما لفظة "الحساسين" فهي تعمق دلالتها التي وردت في نص آخر، حيث يقول شاعرنا في نص "ارتحال الحساسين " :

كانَ سربُ الحساسينِ

يصدحُ آياتِ أشواقِهِ ليلةً ليلةً

كانَ يعشقُ هذا المدى. (ص١٩)

الحساسين طيور تزقزق بالسلام والأمن في الوطن، رمز يكمل دلالة الأفانين، وهي الوجه الآخر له، فالطيور تغرد وتعيش وتحيا على الأغصان. وهذا يؤكد ملمحا في تجربة لطفي زغلول: تكرار المفردات النصية وتعميق دلالاتها، في الديوان الواحد مثل لفظة الحساسين، وفي تجربته الشعرية كلها كما في استعماله اللون الأخضر بكثرة، ويعمق من وجه آخر التناغم النصي، بتناغم المفردة والرمز في نصوص الديوان، ونصوص التجربة الشعرية كلها.

ويقول شاعرنا أيضا:

كانَ يشدو على فننٍ

من أفانين هذا المدى

لم يكدْ شدوُهُ يعتلي صهوةَ العشقِ

حتّى ترجّلَ.. غابَ زماناً

تدثّرَ طوعاً بغيرِ عباءتِهِ

لم يعدْ ذلك الطائرَ

المتزيّي بثوبِ براءتِهِ

الأفانين هنا، تكتسب دلالة جديدة، دلالة المدى، الزماني المكاني، ونرى في هذا المقطع تأكيدا في الفرضية المتقدمة، فالشاعر يكسي ألفاظه معاني جديدة، في سياقات نصية جديدة، وهي معان لا تتنافى مع بعضها، بل تتكامل. ونفس الأمر نجده في الصورة، كما يقول: "لم يكدْ شدوُهُ يعتلي صهوةَ العشقِ" فاعتلاء الصهوة، تستدعي مقولته التي مر ذكرها وهي: "متى يترجّلُ هذا المسافرُ عن صهوةِ النفيِ والإغترابْ"، وهنا لا نجد أي تضاد دلالي، بل تجانس واضح، فاعتلاء الصهوة مضاف في الأولى إلى العشق وفي الثانية إلى النفي، وفي كليهما يستدعي تراث العربي الذي يجيد اعتلاء صهوة الفرس.

تستوقفنا بعض النصوص، نرى فيها كثيرا من المباشرة، وخطابية تدين الواقع، كما نرى في نص "هو السلام.. وحده"، حيث نقرأ:

وقيلَ لي في نشرةِ الأخبارْ

هوَ السلامُ وحدَهُ

لا غيرُهُ الخيارْ

وإنّهُ الطريقُ.. حتّى آخرِ المشوارْ

وقيلَ لي.. إن صفعوا الخدَّ اليمينَ

أدرِ اليسارْ

إغفرْ لهم.. فاللهُ من أسمائهِ الغفّارْ

يفارق هذا المقطع –كبنية نصية وجمالية – أسلوبية الشاعر نصوص ديوانه، فهناك خطابية واضحة، ولكن مع التأمل في بنية النص، نجد أنه مفتتح بلفظة "وقيل لي.. "، وهذا يعني أنه ينقل ما تردده أبواق الدعاية العربية، ومطبلو الأنظمة التي سالمت المحتل، وسلمته القضية، وباركت له الأرض، وبالتالي فإن الخطابية هنا ما هي إلا سخرية شعرية من مقولات الدعاية العربية، وهي مقولات وجدت من شيوخ السلطة تأييدا، في المسيحية "إن صفعوا الخدَّ اليمينَ أدرِ اليسارْ"، وفي الإسلام: "إغفرْ لهم.. فاللهُ من أسمائهِ الغفّارْ"، إنها إدانة لتحالف السلطة مع علماء الدين.

* * *

إن تجربة لطفي زغلول في هذا الديوان غنية الدلالة، عميقة الطرح، متناغمة الإيقاع والرؤية، تثبت أن توهج الإبداع يزداد بحنكة الأيام، وعبق السنين.

قراءة في ديوان "في انتظار الفجر"

الذات الشاعرة تلوذ بهوية ضائعة

"حسن حجازي"([1]) نموذج للمثقف الجاد، الذي يعايش قضايا الوطن والأمة، مساهما بسبلٍ عدة في العمل الثقافي العام داخل مدينته الصغيرة أو في المحيط الثقافي الكبير، رافدا الحياة الأدبية بمشاركاته الفاعلة ورعايته للموهوبين، وبما يجود من إبداع شعري ونثري وترجمات، تحمل تميزا في التشكيل الجمالي، ورؤية طامحة للتغيير.

إنه نموذج لكثير من المبدعين، في بقاع الوطن، وأنحاء الأمة، الذين تمسكوا بالعيش في الأقاليم، بعيدا عن صخب العاصمة، وأضواء الحياة الثقافية، فقد آثر أن يعيش في بلدته الصغيرة "ههيا" في محافظة الشرقية بمصر، يساهم في زيادة الوعي عبر عمله في ميدان التعليم، ساعيا إلى التواصل مع أدباء العرب في أنحاء العالم عبر "الإنترنت"، فيستكمل منظومة حياته الأدبية والثقافية بشكل حيوي، مثله مثل كثير من المبدعين فرقتهم البلاد ونأت بهم الأقاليم، ولكنهم غنموا من الشبكة العنكبوتية الكثير، فتواصلوا مع أبناء الأمة من بيوتهم، واستطاعوا أن يكونوا حياة ثقافية في الفضاء الإلكتروني، حياة أساسها التواصل شبه اليومي والاطلاع على الجديد، حاولوا أن يعوضوا سلبيات الحياة الثقافية الرسمية والأهلية بما فيها من شللية، ومجاملات، ومقاعد خاوية في الندوات، وأيضا تغلبوا على

---

[1]) شاعر مصري، مقيم في محافظة الشرقية، له دواوين شعرية وترجمات عن الأدب الإنجليزي.

مشكلة النشر، فخرج المبدع من حسابات النشر الورقي: من محدودية المساحة المتاحة للنشر، وأهمية مجاملة الصحفي الناشر، وانتظار أشهر طويلة حتى يظهر العمل، هذا إن ظهر، ولم يأت طارئ يوقف المجلة أو يأخذ دور المبدع لحظوة أو واسطة أو مصلحة عاجلة للناشر.

بات "حسن حجازي" اسما معروفا في المنتديات الأدبية الإلكترونية، وسعى إلى تطوير ذاته الإبداعية باقتحام أحد الميادين الشاقة وهو ميدان الترجمة، وله ترجمات غاية في الروعة لشكسبير، وشعراء المدرسة الرومانسية الإنجليزية.

* * *

يمثل ديوانه الذي يحمل عنوان "في انتظار الفجر" الصادر عن مركز نهر النيل للنشر بالشرقية (مؤسسة نجلاء محرم الثقافية)، مشروعه الشعري بشكل عام، حيث بدأ حياته الأدبية بديوان "عندما غاب القمر" عام ١٩٨١م، وديوان "حواء وأنا" عام ٢٠٠٧م، أما هذا الديوان فقد صدرت طبعته الأولى عام ٢٠٠٣م، وها هو يعيد طباعته للمرة الثانية، مزيدا ومنقحا الكثير من قصائده، وبالنظر إلى منتجه الإبداعي خلال ستة وعشرين سنة، وأيضا ما بين صدور الطبعة الأولى والثانية من هذا الديوان – موضع درسنا – يجد تطورا لافتا في البناء والتشكيل الجمالي، مع الحفاظ على ثوابت الذات، والاعتداد بهوية الأمة حضاريا وثقافيا، واستشفاف مستقبلها رغم خضم السواد الذي يكنفها. وهذا جلي في العنوان، الذي وقف عند دلالة الفجر / الأمل، وتكاد تكون نصوص الديوان تحمله في جلّ طرحها. إن رؤية حسن حجازي /

الشاعر / أنه جعل مشروعه الشعري ساعيا لاستنهاض الأمة، والذود عنها، في قضاياها المصيرية، أو همومها المستجدة، ونطالع هذا في قصائد تلامس هموما سياسية متقلبة في دفاتر الأمة والوطن، وما أكثرها!

نجده في إهدائه، يجمع المرأة، والوطن، فالمرأة لا يخص إنسانة بعينها، بل جعلها مصرية عربية، بكل ملامحها، يقول:

كلُ امرأةٍ فى بلدي

هى ملهمتي

هى أمى

هى أختي

هى أمٌ لولدي

أو أبنتي.

وهذا المحور الأول في الديوان، إنه المرأة، ولكن المرأة لن تكون ذات خطاب رومانسي، بل خطابا حاملا الفكر والرؤية، وهذا تطور في البنية والخطاب الشعري لديه، فقد تجاوز المرأة / المحبوبة، إلى المرأة / الرمز، كما سنرى بعدئذ في العديد من القصائد.

وجاء النصف الثاني في الإهداء موجه إلى الحلم / الأمل، يقول:

إليهِ

أينما حلَ

وأينما كان

ننتظره

مع إطلالةِ كل فجر!

وهذا الفجر / الحلم / الرؤية – الذي حملتها القصائد – حلم بالخلاص والعزة والنصرة، ونلحظ في المقطع السابق تركيبا لغويا يلامس عنوان الديوان، معبرا عن وحدة عضوية ووشيجة لفظية.

* * *

عند الوقوف عند رؤية النصوص ودلالاتها، نلحظ أنها تمثل الوجه الآخر للرؤية العروبية الأممية التي حملها الديوان، وهذا ما يطالعنا في قصيدته الأولى التي حملت عنوان "أكانت تدري" مهداة لولادة بنت المستكفي، ويصاب العقل بالدهشة حينما يجدها تتجاوز المعارضة التقليدية للنونية الشهيرة لابن زيدون إلى خطاب شعري بضمير الغائب عنها، فتصبح المرأة / المحبوبة، رمزا للأمة المغيبة بكاملها، في إسقاط واضح على أحوالنا المعاصرة، فهل كانت "ولادة" تعلم أن فارسها الزيدوني يمكن أن يبيعها. يقول:

أكانت تدري

وهى وادعةٌ

تنتظرُ حلماً

أحمدياً

زيدونياً

أنَ شاعرها

أنَ فارسها

قدمَ صكَ اعترافهِ للنخاس

مع أولِ لطمةٍ

جاء أول المقطع بصيغة الاستفهام "أكانت تدري؟!"، وهو نفس عنوان القصيدة، وهو أيضا الرابط – التركيبي – بين مقاطع النص، فالقضية تتصل بالأمة الآن، هل هي على علم بما يحاك لها من مؤامرات؟ وأن مَن تظنه من قادتها وفيا، صار عبدا للنخاس بمحض إرادته. إنها أقسى حالات الإذلال، فالإقرار بالعبودية والتسليم بها، يعني ذل الهزيمة دون حرب، لا شرف الهزيمة بعد قتال، وهذا واقع الآن، وما سعى إليه شاعرنا، فقد استقصى مأساة العرب، في جنبات البلاد، ممعنا في الحلم المجهض، فيقول:

أكانت تدري

أن عاصمةَ الخلافة

أفترشها الجرادُ

فأمست كالقطةِ

تأكلُ أولادها

هنا إشارة إلى سقوط بغداد، التي احتضنت الخلافة العباسية قرونا، في عنفوانها ووهنها، ولكنها كانت علامة الوحدة الضائعة الآن، ونلحظ أنه لجأ إلى تشبيهين شديدي القتامة: فالمحتل الأمريكي كالجراد، بجحافله وهمجيته، مثله مثل الجراد لا يفرق بين أخضر ويابس، فقد أذاق العراقيين الهوان والقتل، وحسبما هو معلن أمريكيا، فقد قتل ستمائة وخمسون ألف عراقي منذ الاجتياح الأمريكي، إذن يكون كالجراد يفترش المساحات الخضراء، ويغطيها بسواده الكئيب، أما واقع الشعب العراقي في أرضه، فقد أصبح قطة في أشد وحشيتها عندما تأكل أبناءها جوعا.

ويظل السؤال، ولكنه بصيغة الاستنكار لا الشجب:

أكانت تدري

أنهُ قد ولى زمنُ السيفِ

وزمنُ الرمحِ

وزمنُ القوسِ

وأنَ الفروسيةَ بلَلَها دمعُ الكبرياء

فى انكسارِ الراية

فى عصرِ الخوف

تفضحها حربُ الفضائيات

حيث يؤكد الشاعر على مبادئ العزة والنصرة، مذكرا بأسلحة ومبادئ العربي القديم، وأسباب نصرته: الرمح، القوس، السيف، الراية، وأخلاق الفروسية، فهل هي إدانة للهزيمة؟ أم كفر بكل الدعوات الاستسلامية والتشدق بأمجاد زائفة، وعنتريات الأنظمة؟

وفي هذا النص، تتلاقى المرأة / الوطن، والوطن / الأمة، والأمة / الشعب، والشعب / الأمجاد، والأمجاد / التاريخ والفروسية. هذه الثنائيات، لا تقف عند حدود معينة، بقدر ما تصنع مزيجا من حال الأمة الآن، حالها مأزوم، رغم تاريخها العريق، مفتقدة قائدها، ساخرة من دعايات فضائيات الأنظمة.

نفس الهاجس، يظل مسيطرا عليه وهو يخاطب المحبوبة / الأنثى، يقول في القصيدة التي حمل عنوانها غلاف الديوان: "في انتظار الفجر":

لم اكن أعلمُ أنَا خُلِقنا

بزمنٍ تناسى

لونَ الحقيقة

ارتوى ثدي الخطيئة

الصدقُ فيهِ كم احترق!

لم أكن أعلمُ أني

و أبناءُ جيلي

سنعبرُ حلماً

فوقَ الريحِ

لبحيراتِ المحالِ

إنه يدين الزمن، ويبكي على وجوده في جيل منكسر، وفي المقطع السابق، تشف ذاته، وترتفع لمصاف الفلاسفة، فالحقيقة صارت لونا، واللون مفقود، والصدق بات خامة مادية، وحُرِقت ضمن ما حُرِق، والجيل ممزق بين حلم مستحيل الحدوث، إنه يدين في هامش النص الرؤية الرومانسية التي حلم بها جيل الستينيات، هؤلاء الذين تشبعوا بالقومية وشعاراتها، وسرعان ما اكتشفوا زيفها واكتووا بلهيب السقوط.

نتوقف في المقطع السابق عند بنيته التشكيلية فالزمن: "تناسى لونَ الحقيقة، ارتوى ثدي الخطيئة" لقد أنسنَ الزمن، وجعله مشرَّبا بالنسيان مستخدما لفظة "تناسى" والنسيان هنا حالة مرضية، لا وقتية، فقد قبل الإنسان العربي أن يشرب الخطيئة إلى درجة الارتواء، أي الثمالة، وفعل الارتواء يشي برغبة الإنسان في الشراب والشبع ولو كان منبع اللبن هو الخطيئة، فالنسيان يجعل صاحبه متخبطا تخبط الممسوس، وهذا ما صاغه محاولا التماس العذر لأبناء جيله: "لم أكن أعلمُ أبي و أبناءُ جيلي سنعبرُ حلماً فوقَ الريحِ لبحيراتِ المحالِ "، فنحن لا نملك من واقعنا الذي هو أكبر منا إلا أن نحاول، والمحاولة كما يرى شاعرنا حلم فوق ريح، والريح فوق بحيرات المستحيل، إنه سراب فوق سراب، لا يكاد الرائي يرى منه شيئا، اللهم إلا جسده، وهذا ما يؤكده بقوله:

خسرتُ الرَهان

فانتحرَ طيري الأخضر

واسودت فى عيني الشمس

بينَ سكونِ الرمز

تحتَ نيرانِ العجز

من خيولِ الفُجَاءة

تتابع الرموز: الرهان الخاسر، الطير الأخضر، الشمس المسودة، النار العاجزة، خيول الفجاءة، وهي في مجملها تجمع المادي اللوني (الشمس، الأخضر، السواد، النار) بأفعال موضحة العجز (خسرت، انتحر، اسودت) فنتأمل في النهاية المقطع كلوحة تشكيلية أقرب للسيريالية، تنبض بيأس وأسى. وبالنظر لتاريخ كتابة هذا النص (١٩٨٢م)، وإصرار الشاعر على نشره في ديوانه مع نصوص أخرى تعود لسنوات خلت في العام (٢٠٠٨م)، دلالة على أنه متمسك برؤيته، رغم تتابع السنين، لأنه لم يجد جديدا، فهل تجمد الماء؟ أم لازلنا نسبح في بحيرات المحال؟

وفي قصيدة "دوماً أنتِ بقلبي" نجد القضية الفلسطينية حاضرة، كما هي حاضرة في كثير من نصوص الديوان، ويهدي هنا القصيدة إلى (الشاعر الفلسطينى الصديق...منير مزيد)، ودون أن نتعرف علاقته الإبداعية بالشاعر، ومدى صداقته، يبقى الفلسطيني حاضرا بقضيته، ويمزج القضية

بشخص الصديق وشعره، في توحد ما بين الشاعر والإنسان والقضية، قضية العرب، يقول:

كلما هطلَ المطر

ليروي حقولَ الياسمين

كلما هلَ القمر

وداعبَ ليلَ العاشقين

أشتاقُ إليكِ

ويعذبني الحنين

لرشفةِ ماءٍ

تروي جفافَ عمري

فتعبير "جفاف العمر" إشارة إلى أزمة جيل شاعرنا، حيث افتقد الجيل المبادرة، واكتفى بحزن يضفيه على حالنا، ولكن عندما يجد القضية الفلسطينية حاضرة ما في شخوص أبنائها، ومقاومتهم، يسترد بعضا من نضارة عمره، ولننظر إلى دقة الألفاظ المستخدمة في هذا المقطع، إنها الماء وما يدل عليه، في مواجهة الجفاف العمري، فالماء في الألفاظ: "هطل المطر، يروي، رشفة ماء، تروي جفاف العمر"، أي أن الماء رمز للفعل الإيجابي، والأمل المنتظر، وهذا ما يجده في المقاومة الباسلة. وهو ما دفعه لإدانة الفرقة الآنية بين فتح وحماس في فلسطين، مناشدا محمود عباس

رئيس السلطة (فتح) في الضفة الغربية، وإسماعيل هنية رئيس وزراء فلسطين (حماس) في غزة، مناشدا إياهما الوحدة، بخطاب شعري يقترب من المباشرة الموظفة، حرقة لتمزق ما تبقى من الوطن الفلسطيني، ولا يعلم أن الفرقة ليست منهما قدر ما هي انعكاس لمؤامرات، وما هما إلا وجهان ضمن وجوه تتحرك على الساحة، يقول في قصيدة "نريد فلسطين" مخاطبا الأشلاء العربية الممزقة في العالم، قاصدا تشتت الشعب الفلسطيني خاصة والعربي عامة في البقاع:

تبحثُ عن هويةٍ

عن حلمٍ

عن وطن ,

نحسبهُ جنةً للخلدِ

فإذا بهِ أرضٌ

للخوفِ

ينتظرنا بهِ للموتِ

ألفُ سجانٍ

بألفِ قناعٍ

وألفِ تابوتٍ

بلا كفن!

إنه يؤكد على أننا كنا نعيش في زيف كبير، سمي حلما، ووطنا، ولكن الواقع كان أرضا للخوف والسجن والموت بلا كفن. هنا إلحاح على إدانة الحلم الزائف الذي روجت له الأنظمة، مشيرا إلى حلم حقيقي كامن في أعماق الذات العربية، نابع من هويتها الحضارية وثقافتها الدينية، وهذا ما يستدعي الخطاب المباشر إلى زعيمي القضية الآن:

يا زعماء فلسطين

سؤالي حزين

نقول ضاعت القضية

توارت الهوية

ويقصد بالهوية، الروح العربية الإسلامية التي غابت عن جوهر القضية تحت شعارات ظاهرها خير، وباطنها سم، وحاملها أفّاق، وهذا ما يلح عليه في قصائد حملت رؤيته صريحة مثل: "الأقصى حزين"، "مكان في الذاكرة"، "على أعتاب الحلم" وغيرها.

* * *

لعل من أبرز ملامح الرؤية التشكيلية الجمالية في الديوان أنها تتضافر مع الطرح الفكري، والإلحاح على العودة إلى الهوية الحضارية للأمة، لذا، يستعين دائما بالعديد من الإشارات الرمزية إلى أبطال ووقائع وأحداث وحكايات. كما في قصيدته الأولى عن ابن زيدون ومحبوبته "ولادة"، مذكرا القارئ بتاريخ أندلسي حافل بالعزة والحضارة الزاهرة، وهي في كل الأحوال

ممثلة لزمن من أزمان العزة للمسلمين، فنتأسى على يتم الحقبة الأندلسية وضياعها في التاريخ الإنساني عامة وتاريخ الإسلام خاصة، فهل هذا وجه آخر للمأساة في فلسطين والعراق؟ وهل يمكن أن تكون الأندلس المأساة مكرورة في تاريخنا المعاصر؟

إن دأب الشاعر في هذا تشكيلاته الجمالية استدعاء رموز عدة تحمل ملامح من الهوية الثقافية، مع إعادة توظيفها في السياق النصي، يقول مخاطبا المحبوبة، مذكرا ببعض الموروث الحكائي العربي، وهي حكاية الشاطر حسن وست الحسن, وقد رويت مرات في السير الشعبية العربية، وأضيفت إلى بعض طبعات ألف ليلة وليلة في عصور متأخرة زمنيا، يقول:

لأني، وأنا الفارس القادم

دوماً على جناحِ الريح

عندهم بلا ثمن!

لأني أنا

المنتصر دوماً

والخاسرُ دوماً

لأنكِ أنتِ ستُ الحسنِ

وأنا الشاطرُ حسن!

يضع نفسه في مكانة الفارس، بأخلاق الفروسية، في زمن باتت هذه الأخلاق مهجورة لدى القادة، مدانة لدى الساسة، فلا يجد سوى التذكير بأن هذا الفارس هو في أعماقه الموروثة، من زمن الشاطر حسن، وأن الحبيبة المبتغاة ليست أنثى عادية، بل هي ست الحسن المشاطرة الفارس / الشاطر حسن، آلامه وأحلامه، وهو يلح على لفظة الريح، التي مرّ استخدامها من قبل، بدلالة الاستحالة في زمن العجز، وهذا دال على تواتر الرؤية، وانسجامها اللفظي والتركيبي في جنبات النصوص.

ويقول أيضا:

وأنا شهريار الجديد

محرر آلاف العبيد

محرر شهرذاد!

إنها مجرد إشارة لجوهر حكايات ألف ليلة، ولكن شهريار لم يعد مجرد ملك مستمع ومستمتع للحكايات، بقدر ما تحول إلى فارس إيجابي الحركة، فلن يقتل الجواري والعبيد، بل يحررهن، وسيحرر شهرزاد الأنثى، بعدما امتلكت رؤية التغيير وفعله؛ إنها إعادة توظيف وإنتاج للدلالة الحكائية الموروثة.

وهذا ما نجده في إشارات عدة أخرى، حيث يقول:

فنمضي بغيرِ جذور

تتقاذفنا الريح

لا ندري أين!

صحا بقلبي السندباد

أتهيأ للرحيل

فالسندباد شخصية عربية معروفة برحلاتها ومغامراتها، ويكتفي شاعرنا هنا بدلالة الرحيل للسندباد البطل، حيث يجد أن الرحيل ملاذ له من زمن لا جذور فيه للمرء، ولا هوية في زمن تداخل الهويات وتنازع الثقافات، وتظل دلالة الريح حاملة الاستحالة وأيضا الفعل القهري للبطل الرومانسي.

ويقول:

لا عنترة

ولا سيف بن ذي يزن

ولا طارق بن زياد

ولا صلاح الدين!

مجدٌ مضى

فى القلب لم يزل

أريجهُ

على مر السنين!

إن الإلحاح على استحضار أبطال العرب بدءا من العصر الجاهلي بذكر عنترة العبسي بكل فروسيته، ثم سيف بن ذي يزن أحد أبطال السير الشعبية العربية الشهيرة، وطارق بن زياد فاتح الأندلس، وصلاح الدين فاتح القدس ومحررها، في إشارات تكتفي باسم البطل، تاركة القارئ يسترجع قصة كل بطل من هؤلاء على حدة، ولكن علينا أن نعيد النظر في اختيار هؤلاء تحديدا، فكل منهم يشير إلى قضية ألح الشاعر عليها: فصلاح الدين / القدس، وطارق بن زياد / الأندلس، وعنترة / أخلاق الفروسية، وذي يزن / محبة الجماهير العربية له لأنه موحدها ومحررها، إنه أريج تعمق الصدور، واختزنته الذاكرة.

وهذا ما أوضحه تفصيليا في قصيدة "صلاح الدين"، حيث ألح على استدعاء البطل / الفارس، يقول:

لا تسلنى عن صلاحِ الدين

ولا تسلنى عن حطين

قبل أن تصبحَ أنتَ

وأصبحُ أنا

صلاح الدين

إنه يؤكد على الفعل الإيجابي: للذات الشاعرة، والمتلقي لها، فصلاح الدين ليس فردا، إنه رمز لأمة، وحقبة توحد الشعب فيها وراءه، وكانت نفسية الشعب مغذية للبطل، ومنتجة له، فكم من العظماء جاؤوا في

حقب لم يجدوا من شعوبهم إلا صدودا وتهاونا وكسلا.

وكما يذكرنا بالبطل الفردي، يذكرنا بالجنود، فيقول في قصيدة "هنا بيروت":

هم جندُ خيبر

هم جندُ بدر

جند القادسية

واليرموك!

فهو يرى أن ما حدث من انتصار في الجنوب اللبناني في صيف ٢٠٠٦م، كان من جند حملوا في جيناتهم أخلاق جند الإسلام في غزو خيبر وبدر، وموقعتي القادسية واليرموك، نعم فلا قائد فذ دون جنود أفذاذ.

ونفس التوظيف يحدث في إشاراته لقصة يوسف عليه السلام، مخاطبا المحبوبة:

كنتُ عزمتُ أن آتيكِ

بالأقمار السبعة المزروعةِ ورد

أن آتيكِ ببقراتِ يوسف السِمان

لترعى حقول الحنطة عند الشط

لكنى أأسفُ يا حبي

فعمري أقصر من نول الحلم

هل المحبوبة هنا الأنثى؟ أم الوطن الذي يعاني العجز، ورغيف الخبز؟ إنه يعيد التذكير بيوسف الصديق، الذي عاش في بر مصر، وكان سببا في إنقاذها من مجاعة سبع سنين متتالية، ولكنه يحلق بالمحبوبة / الوطن إلى آفاق النجوم ضمن طريقته في استدعاء الموروث بإشارة يسيرة، مع مزجه بالروح الشاعرة، وهنا يستخدم الرقم "سبعة" نعتا للأقمار المزروعة، إنها صورة تجمع السماء بالأرض بالحلم، وهذا ما يعطي دلالة الاستحالة، فيؤكدها بالاعتذار لأن العمر أقصر – بالفعل – عن تحقيق الحلم، فما أصعبه!

ويعيد الإشارة إلى يوسف عليه السلام في قصيدة الأسير، حيث يقول:

ويوسف أنا ما زالَ نقياً

ما زال نبياً

فى زمنٍ بغير نقاء!

إنه يخاطب يوسف الذي عاش في مصرنا العزيزة، وملأ أرضها نورا وهداية، وخيرا ورخاء، فتتوحد ذاته الشاعرة مع أهم ما في رسالة الأنبياء وهو النقاء، الذي تلاشى من حياتنا، ولكنه الشاعر / الفارس / النقي.

ويشير إلى قصة قابيل وهابيل فيقول في قصيدة "رسالة من قابيل":

يسألني الغرابُ عن ذنبِ هابيل

وتسألني التفاحةُ عن حواء

وأجيبُ بأنَ الخريفَ قد أتى

على شجرِ التوت!

إن النص لا يحكي القصة، بل يحاورها، فالقصة توضح بجلاء كيف أن الإنسان يأكل الإنسان، وهذا في بداية الخليقة، وكان البشر إخوة، وهنا يكون قابيل مرسلا للرسالة لكل البشر، لأنه الجاني، ولا يعرف هابيل أي ذنب جناه إلا طاعة مولاه، وتظل حواء الأم ثكلى، تعاني خريف العمر، وألم تمزق أمة البشر في بداية تواجدها الأرضي.

* * *

إن تجربة حسن حجازي الشعرية تحمل نبض الأمة، وتنطلق من موروثاتها وهويتها الثقافية، تنفعل بكل أتراحها، وتدين عجزها، وهو يعترف مرات ومرات أن العجز منا، لا من قهر عدونا لنا، وتلك هي الأزمة.

سميوطيقا السواد

قراءة في ديوان "يتغمدني بالنشيد الرماد"

سيميوطيقا هموم الذات والوطن والأمة

يصدم محمد الهاني المتلقي منذ الوهلة الأولى في ديوانه "يتغمدني بالنشيد الرمادُ"[1] بشعرية مختلفة، تعبر عن مرحلة من نضوج التجربة، وتوهجها، وتشي بتمكن لغوي، وبنية نصية بها الكثير من الجماليات الفارقة، ولا شك أن هذا الديوان يطرح الكثير من الرؤى مصحوبة بتشكيلات جمالية متعددة، تحتاج إلى تحليل نصي، يمزج بين الرؤيوي والشكلاني ضمن قراءة واحدة، وهذا ما يجعلنا نفتتح القراءة بالوقوف على الرؤية التي هي قاسم مشترك بين نصوص الديوان، وهي رؤية لا يمكن استيعابها إلا بتحليل الجمالي / الصورة ومن ثم يتم تحليل البعد السيموطيقي في البنية الجمالية.

جماليات المزج بين الجمعي والذاتي:

إن الجمال النصي جزء أساس من الرؤية الكلية المنبثة في ثنايا نصوص الديوان، وهو يعكس في متونه أسس الرؤية التي يرومها المبدع، وهي هنا لا تنفصل عن هم جمعي، يتجاوز الفردانية والذاتية التي باتت

---

[1] محمد علي الهاني، يتغمدني بالنشيد الرماد، منشورات: جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، ٢٠٠٤، والديوان صادر عام ٢٠٠٥. والشاعر من مواليد ١٩٤٩م، وله ثلاث مجموعات شعرية أخرى وهي: الجرح المسافر، تونس، ١٩٨٠، أينعت في دمي وردة، بغداد، ١٩٨٧م ، كل الدروب تؤدي إلى نخلة، الجزائر ١٩٩٦م. كما أصدر خمس دواوين شعرية للأطفال، ونال العديد من الجوائز والأوسمة.

شائعة في النصوص الشعرية المعاصرة، تعيدنا إلى الخطاب العروبي / الوطني الذي كان سائدا في سني الخمسينيات والستينيات، متناغما مع المد القومي آنذاك، وهو خطاب كانت المباشرة عنوانا له لحفز الهمم، ومناصرة الثوار. وعندما انكسر الثوار انكسر الخطاب بدوره، وكفر به ناعقوه، فمن الطبيعي أن نجد الغرق في الذاتي والنرجسي واليومي ظاهرا في أشعار العقدين الماضيين.

محمد الهاني، يصر ومعه كل الحق في تبني الهم الجمعي العربي، والهم الوطني المحلي، ويمزج بينها لنقرأ توحدا في الذات الشاعرة مع الذات الجماعية، وبعبارة أخرى، فإن شعرية هذا الديوان مكمنها إحساس في إعادة قراءة الوعي العربي الجماعي، غير معترف بتلاشيه، بل يجعل جسده / ذاته ميدانا تتلاقى فيها الهموم العربية والوطنية وأيضا الفردية. ولعل قصيدة "الأزمنة" تظهر هذه الجدلية بين أمسٍ تغنوا فيه بأمل، وبين حاضرٍ شهِدَ تشظي هذا الأمل، ولكن تتقدم الذات الشاعرة لتكون محاورة لهذه الأزمنة، يقول:

أسبّحُ باسمك في زمن الصمت فوق رصيفِ
الليالي على عتبات التحدي بسوق الرقيقِ
وأشرد يا قمر الحزن في زمن العري كوكبَ
رفض بغابة عينيك حتى انطفاء البريقْ
وفي زمن الموت أقرع ناقوس صوتي وحبلْ
دمي أخطبوط يطوّق جسمي الغريقْ[٢]

٢) ص٢٧.

فهناك ثلاثة أزمنة – في المقطع السابق –: زمن الصمت، وزمن العري، وزمن الموت، وهي تشخيص لواقع الأزمة في عصرنا، فالصمت محصلة أولى لانكسار الأحلام، حيث يلوذ الصادقين به، فيما تنفتح أشداق الناعقين، أما العري، فهو انكشاف أسباب التردي، وهو يحمل في طياته إدانة لزمن كانت الشعارات تمنع إظهار الحقائق، وترى أن المعارضة مؤامرة، ومن ثم يكون الموت نتيجة حتمية للحالمين الصادقين. ثم يقول:

وفي زمن البعث أركب برقي، أحطَّ على
شفتيك ربيعا، وأعجن بالأغنيات دمائي؛
فيخضرُّ لون المسافات عند الشروق[٣]

أما زمن البعث فهو الأمل من جديد، واختار البعث لأنه بعد الموت كما هو معروف، وهذا يجعلنا نتساءل عن ماهية زمن الموت الذي سبق البعث، إنه ليس موتا نهائيا بقدر ما هو كبوة طويلة، أعقبها بعث وأمل. وهذا الزمن ليس مجرد حلم ولا كلمات أمل مقفاة، إنها كدٌّ، ومزج الأغنيات بالدماء. ونلاحظ إسراف الشاعر في استخدام الإضافة اللفظية في هذا النص مثل تعبيراته: "لون المسافات – عتبات التحدي – سوق الرقيقِ.."، وهذه تيمة أسلوبية كانت سائدة في حقبة التغني بالأمجاد القومية، حيث كانت الشعارات لازمة لهذه الحقبة، فلا عجب أن يستعيدها الشاعر بتراكيبها اللفظية.

---

٣) ص٢٧.

إن نص "الأزمنة" مفتاح أساس للولوج إلى الديوان، لأنه يلخص أزمة جيل كامل، لُقب بجيل النكسة والانكسار، وشاعرنا شخصا وعمرا وتجربة أحد أبنائه.

وهذا ما يبرر لجوء الشاعر إلى استخدام الشكل العمودي في بعض النصوص، حينما يتطلب الأمر صرخة واحتجاج، وعندما لا ينفع التعبير الرمزي ذو الجماليات المتراكمة في إيصال الرسالة، فيأتي القالب العمودي بموسيقاه، عالية الإيقاع، وتراكيبه عميقة التأثير مبلّغا الرسالة المبتغاة، خاصة مع موقف يدمي النفوس، شاهده الملايين وانفعلوا به، وهو مقتل طفل بين ذراعي والده، ووالده يستنجد ولا منجد، إنه مقتل الطفل محمد الدرة، الذي انتهى التحقيق في إسرائيل إلى أن الولد مات في تبادل نيراني مع المقاومة الفلسطينية، وقد يكون رصاص المقاومة سببا في مقتله، وكأنهم يخرجون ألسنتهم لنا كذبا وبجاحة، ويطلب منا أن نصدق مروياته، ونكذب عيوننا، وهذا ما أبانه شاعرنا بقوله:

والوالد المذعور أخفى طفله وأشار.. ز لا ! هذا الصغير بلا يدِ
لم يرحم السفاحُ حقل جراحه ورمى الفراشة بالسلاح الأسودِ
يا للطفولة من رصاصة مجرمٍ فصلت شذا عن وردة في المورِدِ
إن الرصاصة ليس تقتل وردةً وإذا قضت فالعطر باقٍ سرمدي[4]

هنا بنية جمالية بها عالية النبرة، مباشرة الخطاب، تصف بألم، بمفردات التنديد والتباكي المألوفة مثل: السفاح، السلاح الأسود، يا للطفولة، مع

---

[4]) ص ٤٣.

صورة مطروقة نوعا ما حيث شبه الطفل بالوردة، ولكنها – وهذا الجميل فيها – تجعل من المطروق إبداعا، فتصبح الصورة ممتدة، وتكون ذات بعدين: بعد محسوس يتمثل في تشبيه جسد الطفل بأوراق الوردة، وبعد غير محسوس، يتمثل بتشبيه روح الطفل، وقضيته، ورمزية المشهد الدامي، بالعطر سرمدي البقاء، فإذا فني الورق / الجسد، بقي العطر فواحا.

ويصبح الهم حالة ذاتية، تمتزج بعالم قلعة الذات الشاعرة، وهو عالم مزيج من اللون والصوت والحركة والنبات، يقول:

وجعي يستضيء بأغنية

والهديل اخضرار الصدى

نورس في الهزيع الأخير من الجمر

يقتات من بوح سوسنة

ثم يقول: المواعيد متكظة بالينابيع

في كربلاء قمر

والندامى انهمار الندى

من نبيذ الشروق

لمن يتنفس هذا الصباح[٥]

---

٥) ص٥٠، ٥١.

جاءت إضافة ضمير المتكلم إلى الوجع، وفي أولى كلمات قصيدة حملت نفس الجملة الأولى، لتجعل الوجع ينتقل من حالة الجماعية إلى الفردية، ثم يصبح في المقطع الثاني حالة جماعية، لتكون بنية النص النفسية حواريةً بين الذاتي والجمعي، وقد أورد لفظة كربلاء في إشارة تناصية / علاماتية إلى هم قديم وهم جديد، فكربلاء المدينة والموقع والتاريخ، راسخة في أعماق النفس العربية بمأساة الإمام الحسين (رضي الله عنه)، حيث العدل في وجه الظلم، والاستشهاد في سبيل الحقيقة، وسيظل استشهاده علامة دامية في القلب المسلم، ويؤدي موته – بعدئذ إلى انقسام مذهبي كبير، وقد ذكر الشاعر المدينة المكان، ليستحضر الحسين والمأساة والألم، فيكون المكان عنوانا للدماء والشخوص والانقسام. أما الدلالة المعاصرة، فإن كربلاء تحمل الجرح العراقي الذي ينزف في خاصرة الأمة منذ سنوات، لتختصر كربلاء المدينة المأساة المعاصرة بجانب المأساة القديمة.

البنية الجمالية في هذا النص تعتمد على تراكم الجماليات، وهو تراكم ناتج عن صورة المزيج، التي تتكون من مجازات متصلة، فالوجع – في السطر الشعري الأول – يتأنسن ويستضيء بالصوت (أغنية)، وفي السطر الثاني: الصوت يتلوّن بالاخضرار، والاخضرار يلون الصدى وهو من مردودات الصوت وغير مرئي..، ليظهر النورس (طائر) يطير على جمر، وهو في النزع الأخير، إنها صور متراكمة، تثير الشجن، ويشكل طائر النورس الذات الشاعرة المحلقة بألمها.

تذكرنا هذه الجماليات، بحقبة شعر الحداثة السائد في سني

السبعينيات والثمانينيات وحتى منتصف التسعينيات من القرن العشرين، وهو ما يجعلنا نتعرف تاريخية هذه النصوص، أو أن الشاعر لا يزال متأثرا بهذه الحقبة بكل جمالياتها، وأيضا بمراجعاتها الفكرية.

سيميوطيقا النص:

لكل نص شفراته النصية Codes، التي تترجم توجهات منشئه، وتقيم شبكة من العلامات التي تعبر عن عالم المبدع، ومفهوم الشفرات النصية أحد المفاهيم الأساسية في علم العلامات Simiotics، والشفرات السيميوطيقية: "هي أنظمة إجرائية تتكون من مجموعة من الأعراف المترابطة التي تحدد العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات في مجال معين"[٦] ومنها ما يسمى شفرات التفرد اللغويIdiolects ويقصد بها "الاستخدام الفردي للغة بشكل خاص مختلف"[٧]. أما شفرات إنتاج النص وتفسيره Codes of textual production and interpretation فهي تصنف كنمط من أنماط الشفرة الأيديولوجية وهي المتضمنة في عمليات تكوين شفرة النصوص، سواء كانت شفرات مهيمنة أو تفاوضية (تبادلية) [٨].

يمكن قراءة البناء الشكلاني في شعرية هذا الديوان من منظور السيميوطيقا، حيث أقام شاعرنا قلعة مكتملة الأرجاء والجدران وهو يقرأ

---

٦) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، دانيال تشاندلر، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، نشر: أكاديمية الفنون، سلسلة دراسات نقدية، ٢٠٠٢م، ص٣٠.

٧) السابق، ص٣١.

٨) السابق، ص٣١.

العالم من حوله، وأساس هذه القلعة رؤيته لأزمة الأمة (الصمت، العري، الموت) فهي ليست مجرد أزمة وقتية ولا مرحلية، إنها أزمة هوية ووجود؛ أما أركانها فهي مأخوذة من المفردات الكونية الطبيعية: السماء والشمس والمطر والريح والغبار والنجوم والكواكب. فكأنه يقرأ العالم من حوله من علياء، وهذا لا يعني أنه قابع في برج عاجيّ، بل يعني أنه يرى الصورة أكثر اكتمالا، ويرتفع بها إلى شعرية سماوية، بدلا من دنيوية أرضية مسفلة.

وهذا ما يطالعنا من القصيدة المفتتح، التي حلت محل الإهداء التقليدي فيقول:

خـارجٌ مـن لظـى تعـبي داخـلٌ في سمـاء الفـرحْ
اغـرزوا فيّ أنيـابكمْ إن جرحـي قـوس قـزحْ[٩]

عنوان هذا النص القصير "سماء الفرح"، والعنوان يحمل الدلالة الكلية المرادة في الديوان، فالسماء –كما ذكرنا – مفتاح الشفرة الجمالية في التصوير الفني، أما الفرح فهي الرؤية الإيجابية في قراءته للعالم من حوله، إنها الرؤية التي تتجاوز العري والصمت والموت إلى زمن البعث، وبعبارة أخرى فإن "سماء الفرح" يساوي: زمن البعث دلاليا.

أما البيتان المتقدمان فهما يعبران عن النزعة الإيجابية التي تعيد الذات الشاعرة نفسها إلى العالم من حولها، مقرة في البيت الأول بأنه خارج من الإنهاك المشتعل إلى سماء البعث، موضحا أنه غير آبه بأنياب الأعداء ولا المتخاذلين ولا بائعي القضية، فقد أُثخِن جسده جراحا، فلن تضيره أنيابهم.

٩) الديوان، ص١١.

مفردتا الصورة: سماء، قوس قزح؛ معبرتان عن المنطلق العلاماتي المتقدم الذي هو أساس بناء الصورة في الديوان، وأيضا هي مفردات شمولية، تمهد لما هو قادم، حيث سيتم تفتيت الكونية، فقد استخدم الشاعر مفردتين الأولى تشمل الثانية، وإن كانت الثانية بها طبيعة عمومية أكثر،فقوس قزح وهي ألوان الشمس، ومنها ينبع الضوء واللظى والظلام..، والسماء، وفيها النجوم والكواكب والريح والمطر... إلخ. وهذا ما سيُرصَد في جنبات النصوص.

جدلية السماء والأرض:

تتطلب النظرية السميائية لتلقي النص الأدبي المشاركةَ الفعلية للقارئ الذي يناط به دور الاستراتيجي والمسترمز للنص بصفته نسقا موجها من التعليمات، وأنه لابد من التعالق المؤكد والمستمر لمختلف مستويات مقاربة النص الأدبي، وهي مقصد المؤلف ومقصد العمل الأدبي، ومقصد القارئ، من منظور عمل سيميائيات التلقي، وهذا يتطلب التكامل الممكن بين الاستعمال للألفاظ والتأويل لها[١٠].

وفي أولى العلامات الجمالية في نصوص الديوان، نجد الذات الشاعرة في جدلية إزاء هذا الكون / العالم / أزمة الأمة حيث يقول:

في المنفى أبقى مصلوبا

---

[١٠] في سيميائيات التلقي، د. المصطفى شادلي، بحث منشور في مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٧، ص٢٠٩ – ٢١١.

وسماؤك تمطرني

حجرًا.. حمما... لعنات

والأرض التفاحةُ

ترميني سنبلةً ذاويةً

في قحط الفلواتِ

يسحبني حلمي خيطا من عطر؛

أتدحرج قرصا من لهبٍ

أرتدى في بحر الظلماتِ(١١)

شاعرنا – بدايةً – خارج الجدلية بين السماء والأرض، فهو في المنفى، مصلوب، أي في حالة من الثبات بين الموت والحياة، فالصلب هنا إشارة للموت، بينما السياق يشي بأنه يراقب ما حوله. ثم يتحول الضمير للخطاب " سماؤك " وهو يعود إلى الوطن كما ذكر بعدئذ "ألقاك مسجى يا وطني"، فسماء الوطن طردت الذات الشاعرة، وقذفتها بأحجار وحمم ولعنات، وهي مقذوفات تجمع الحسي والمعنوي، فإذا كانت الأحجار – في تناص مع أحجار من سجيل التي أبادت جيش أبرهة الأشرم قديما – والحمم وهي نيران تتساقط من السماء من الكواكب، أما اللعنات فهي اللاحسي، في إشارة إلى الدعوات الدينية.

---

(١١) ص١٥، ١٦.

أما الأرض فهي المقابلة للسماء واقعيا، ولكنها تتضافر مع سماء الوطن نصيا، حيث ترمي الذات الشاعرة بسنبلة ذاوية، إذن، فالسماء والأرض نصيا هنا تختصان بالوطن، وتشيران إلى أن كليهما تطاردان الذات الشاعرة، وتنأيان بهما عن أرض الوطن، فينسحب منفيا، مصلوبا، لا يملك إلا الحلم، وعلى حين يكون منفيا، يتدحرج حلمه لهيبا في بحر الظلمات، لذا يختم هذه القصيدة بأنه سعيد في منفاه، منتظرا أن يأتيه الفرح، فيقول: "وأظل سعيدا في المنفى، ألقى حتفي، وعلى قبري تنبت زهرة ماء، تشدو للفرح الآتي".

تبدو ملامح الكونية في المفردات المستخدمة: السماء والأرض، والأرض كوكب في السماء، وإن كانت لدى البعض مقابلة للسماء، حين نقف على ثراها ونتطلع إلى علياء، ونجد عناصر من الأرض منبثة، تكمل الرؤيا الكونية، تظهر في المفردات: بحر الظلمات (اسم قديم للمحبط الأطلسي في الذاكرة الأوروبية في العصور الوسطى)، والماء، وهو مشترك بين السماء والأرض.

إذن، جاء التعامل بين السماء والأرض في هذه القصيدة، من خلال الرؤية السيميائية، والتي تتوقف على جهد المتلقي في تفهم العلامات المذكورة. ويجدر بالذكر أن هناك تعاضدا مع الإشارات الواردة في الديوان، فعنوان هذا النص "الفرح الآتي"، وهو تكرار لما سبق ذكره عن سماء الفرح، خاصة أن القصيدة حافلة بالإشارات الحزينة عن النفي والصلب والموت، ولكنها تختتم بأن ثمة "زهرة ماء تشدو للفرح الآتي"،فهذا تأكيد للعنوان.

علامات السماء:

وهي متعددة، معبرة عن قلعة الكونية في النص، متفاوتة في الدلالة. يقول:

في دمي أنجمٌ

وسماءٌ من الياسمينْ

وفجر من الانعتاقْ

فإذا انتفضت في دمي نجمةٌ

وتطاير منها الضياء

وضعت يدي فوق قلبي وقلت العراق![12]

ويقول:

قمـرٌ توحّـد في دمـاء محـمدِ فتوهجـت مـن جرحـه شمـس الغـدِ
وتشـامخت بـين المـآذن روحُـه الله أكـبر يا مـآذن فاشـهدي[13]
قمـر تـوزّع في دمائـك فانتصـب نلـتَ الشـهادة يا محمـد فاسـتعدِ[14]

يختلف المقطعان السابقان شكلا، فالأول من شعر التفعيلة والثاني عمودي القالب، ولكن الجماليات تتقارب في كليهما، وإن مال الخطاب في النص العمودي إلى المباشرة، ولكنه اتكأ على مفردات الكونية. في المقطع

---

١٢) ص١٢

١٣) ص٤٢.

١٤) ص٤٤.

الأول، تتضافر السماء وهي الحاوي لسائر المكونات الكونية مع مفردات تابعة لها: أنجم، نجمة، فجر، الضياء، ومن ثم تتهاوى من عليائها إلى الأرضي، حيث الجرح النازف في المشرق العربي: العراق. إن تحليق الذات الشاعرة في الكونية هنا، جاء بالجسدي باستخدام لفظة (دمي)، بكل دلالتها المادية والمعنوية، ولتتسق في دلالتها مع جرح العراق، فكأن دم الذات الشاعرة يحلق في السماء طلبا للرفعة ولكنه سرعان ما يتهاوى مع مسبب النزف على الأرض.

ونفس مفردة الدماء تتكرر في نص محمد الدرة، باستحضار دماء الطفل التي انثالت من الجسد، ولكنها حلقت مع الروح، لتعانق السماوي / الكوني وهو القمر الذي توحد، والشمس التي بزغت من هذه الدماء، لتشمخ الروح وتتيه وهي تصعد إلى بارئها. ونلحظ أن لفظة قمر قد جاء عقبها فعلان، في البيت الأول قمر توحد في دماء محمد، وفي البيت الثالث قمر توزع في دمائك، ودلالة القمر بداية تحمل الضياء والأمل، في التعبير الأول، يتوحد الضياء / القمر ليضيء النفوس المظلمة. أما في التعبير الثاني فإن توزيع الضياء القمري محصلة لتوحده.

تلاقي السماوي والأرضي:

لأن الأرض جزء من السماء، فجاءت علاماتها مكملة للكونية.

هل تذكر يا وطني..؟

كانت حبات الرمل شموسا

في الأفق تلوحْ

سنبلة تتوهج في ذاكرة المذبوحْ

عصفورٌ

بين الماء وبين النار يصيحْ

هل تكبر في قلب الطفل الريحْ[١٥]

هنا البكائية على الوطن، وهي تتجاوز الإطار الإقليمي الضيق إلى الوطن العربي الكبير، وهذا جزء من خطاب الأمة في عقود سيادة التيار القومي، حين ذابت الحدود المصطنعة لصالح الوطن الكبير، والدليل على ذلك "حبات الرمل"، فاستخدام التعبير هنا له دلالة إيجابية واسعة؛ إنه يشير إلى المشترك المكاني بين الدول العربية، وبدلا من أن تكون الرمال علامة على القحط والجفاف، تصبح علامة على الوحدة الجغرافية. وعندما يذكر "قلب الطفل"، فهو يستعيد طفولته، التي تربت على أمجاد قومية كبيرة، للأسف شهد شبابه انكسارها.

التقت في المقطع السابق علامات الأرضي والسماوي، فديدن الشاعر في الصورة الكونية أن يشير إلى عناصر السماء أو الأرض، وهنا يجمع العناصر في مزيج واحد، حيث نرى السماوي في المفردات: الريح، شموس. وكلتا العلامتين تنطلقان من السماء إلى الأرض. وإن استخدمتا هنا بدلالة مجازية، تلتصق بالأرضي، فحبات الرمل كانت شموسا محلقة في زمن

---

١٥) ص٢٠

الوحدة والأحلام، أما الريح فهي علامة أخرى على الحلم عندما يستوطن قلب الطفولة.

وأما علامة الأرضي فهي: حبات الرمل. في حين يكون التلاقي بمفردتين: الأولى "الأفق" وهو نقطة تلاق للسماء والأرض مع نهاية البصر، والعصفور، وهو طير أرضي يحلق في السماء الكونية. والعصفور المذبوح توكيد لحالة البكائية، وتهاوي الأحلام الكبرى / الكونية، على حبات الرمل والسنابل المدماة.

ويقول أيضا: شجرٌ يخلع الظل من لفحه

ويحاصر عشاقه بالنوافير

هذا الخريف يظللني...

هل تعود إلى الريح أشجارها؟

هل تعود إلى شجري

نجمة من غباري؟[16]

جاء التلاقي من خلال علامة أرضية ثابتة "الشجرة"، فجذورها تمتد في الأرض، وأفرعها في السماء، وهي علامة تراثية وتناصية، كما في قوله تعالى { أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاء تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللّهُ الأَمْثَالَ

---

[16]) ص٧٠.

لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ}[17] وقد تجمع حولها علامات الكونية: الظل وهو فرع لضوء الشمس، والريح وهو علامة هوائية من السماء، تظهر في حركة الأغصان والأوراق، أما النجمة فقد انتسبت إلى تراب / غبار الذات الشاعرة، لتكتسي بدلالة الألم.

التناص علامة:

فقد حفلت نصوص الديوان بكثير من العلامات التناصية Intertextuality، والتناص لها صلة وشيجة بعلم العلامات، فهو "يشير إلى تلك الصلات أو الروابط المتنوعة في الشكل والمضمون التي تقوم بربط نص معين بنصوص أخرى...، إن النصوص عموما تدين بالفضل للنصوص الأخرى أكثر مما تدين به لأصحابها أو صناعها الفعليين"[18]. وهذا ما يجعل عبارات أو مفردات التناص علامات في حد ذاتها، لأنها تثير الكثير من المعاني والدلالات في النفس، كما يمكن أن تتحول لفظة أو تركيب إلى علامة داخل النص أو الديوان، وهو ما يسمى "العلاقة النصية الداخلية" أو "العلاقات داخل النص" [19].

وقد مرّ ذكر بعضها، حيث يكتفي الشاعر بذكر كلمة، تفجر في الذات المتلقية عشرات من الإيحاءات، مع توظيف سياقي جديد. يقول شاعرنا:

---

[17] سورة إبراهيم، الآيتان: ٢٤ – ٢٥.

١٨) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، م س، ص٩٤.

١٩) السابق، ص٩٥.

طائر الفينيق إني عائد بعد الحطام

وجراحي الخضر شمس

ودمي القاني وسام[٢٠]

فطائر الفينيق علامة تناصية على حضارة الفينيقيين التي قامت على ضفاف البحر المتوسط في بلاد الشام، وكانت ذات شأن كبير، وإن كانت حضارة سابقة على الحضارة العربية، ولكنها رافد مغذ لهذه الحضارة، وطائر الفينيق أيضا علامة أسطورية، فهو طائر في الأساطير الفينيقية بعد أن تحرقه النيران ويتحول إلى رماد تدب فيه الروح من جديد. ويضاف هنا إلى دلالته النصية دلالة جديدة، وهي شكوى الشاعر من انكسار الذات والحلم، فلم يتبق منهما إلا الحطام، ولكنه سيعود، مضمدا جراحه بالكوني (الشمس)، مفتخرا بدمه القاني المنثال، ويصبح طائر الفينيق علامة على تجدد الأمل، رغم هذه الحطامات، وهو تجدد لا يعرف الفناء، إنما هو تجديد متواصل.

ثم يتحول تعبير "طائر الفينيق" ومعه تعبيرات أخرى في المقطع السابق، في هذه القصيدة إلى علامات مضافة، تكتسب الجديد من الدلالات مع تكرارها المتعمد في هذا النص، حيث جاء التعبير مكتسيا معاني جديدة، ونجتزئ ما ذكره في ختام مقاطع نص "طائر الفينيق":

طائر الفينيق إني عائد بعد البراحْ

---

٢٠) الديوان، ص ٣٨.

وجراحي الخضر شمس

ودمي القاني لقاحْ

طائر الفينيق إني عائد بعد الضياعْ

والجراح الخضر شمس

ودمي القاني شراع

طائر الفينيق إني عائد بعد الهجوعْ

وجراحي الخضر شمس

ودمي القاني ربيعْ

طائر الفينيق إني عائد بعد المماتْ

ومعي لابد يوما موسم الإخصاب آتْ(٢١)

يتجاوز تكرار طائر الفينيق داخل هذه القصيدة دلالات التوكيد والإيضاح والمناجاة التقليدية والمصاحبة عادة للتكرار، فقد جاء التكرار للمقطع الأول بمفرداته تقريبا مع تغيير في مفردة القافية في السطر الشعري الأول، وفي مفردة القافية في السطر الشعري الأخير، وفي كل تغيير دلالة مضافة ونلاحظ في مفردات السطر الأول، التي تلت التعبير "عائد بعد.." أنها متدرجة في الدلالة من الأدنى إلى الأعلى (البراح، الضياع، الهجوع، الممات)، وكأنه يستقصي حالات الضعف التي أصابت الأمة، ومن ثم يجعل

---

٢١) الصفحات: ٣٨، ٣٩، ٤٠.

ذاته، باستخدام الخطاب الذاتي "إني"، كحالة تشخص هذا الوهن، وفي جميع الأحوال، ستنهض الأمة. وهو خطاب محفز، وإن كان مباشرا بعض الشيء. وفي مفردة قافية السطر الأخير، نجد تضادا في تنويع الكلمات: (لقاح، شراع، ربيع، آت)، وهو تضاد إيجابي، يواجه حالات الضعف والتراجع التي سبقته في السطر الأول.

* * *

محمد الهاني شاعر منتم، عميق الانتماء للوطن والأمة، يحمل عبق الأصالة، طامح لغد أفضل، وقد استطاع أن يقدم جماليات جديدة، على مستوى تجربته الإبداعية، وفي إطار تعاطيه مع حركة الشعر العربي بشكل عام، ولا يزال في جعبته الكثير، مادامت نفسه فوارة بالأمل، رافضة الألم.

قراءة في ديوان الهامش البصير

الهامشية تثوير للرؤية والحياة وتفجير للغة

أن تتأسس من هامشية الذات الشاعرة –كما وضعت نفسها هي – شعرية وجماليات متوهجة؛ فهذا في جديد في حد ذاته، وأن تتشكل – أيضا– من هامشيتها بصيرة عميقة تقرأ الوجود، وتعيد صياغة الواقع، وتكشف العلاقات بين الناس، بشفافية متأرجحة بين السخرية والبكاء؛ فهذه إضافة إبداعية بلا شك، وأن تكون الهامشية مصدرا للرؤية بدلا من شعرية البرج العاجي وشعرية التفاصيل وشعرية الرومانسية؛ فهذه علامة فارقة بلا جدال. من هذه المنطلقات يمكننا أن نلج ديوان "الهامش البصير"[١] لشحاتة إبراهيم[٢]:.

العنوان / الرؤية / الانحراف الدلالي:

جاء عنوان الديوان كاشفا منذ البدء عن طبيعة الطرح المغاير الذي تقدمه الذات مع العالم، وهو ليس عنوانا لقصيدة واحدة كما هو دارج، ولا عنوان موضوع كما يُظَن، وإنما هو عنوان لقصيدتين متجاورتين، والغريب أن القصيدة الأولى "البصير"[٣] جاءت سابقة لقصيدة "الهامش"[٤]، مما يشي بأن

---

[١]) شحاتة إبراهيم، الهامش البصير، منشورات نفرو للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨م

[٢]) شاعر مصري، يقيم في محافظة الفيوم، صدر له من قبل: ديوان " أمنح ذاتي " عن مطبوعات إقليم شمال الصعيد الثقافي، ٢٠٠١م.

[٣]) قصيدة البصير، ص١٥.

تكوين عنوان الديوان كان خاضعا لرؤية كلية لقصائد الديوان في المجمل، دون أن تتجاهل معطيات النصين المذكورين، اللذين حملا فلسفة شعرية تعد أساسا لبناء الدلالة الكلية للنصوص. في قصيدة "الهامش"، نقرأ:

ها أنا ذا أستسلم لدائي

وأقتنع بفرضية الانزواء

في جحور الحياة

أفتش هنا وهناك عن مواساة لائقة(٥)

فالخطاب الشعري هنا جاء بضمير المتكلم، لتتوحد الذات مع الحالة الشعرية، ويكون الانزواء – بدلالة الهامشية – داء لا فكاك منه، فتضطر الذات إلى الرضا بمواضعها في جحور الحياة، ومن خلال هذا الموضع تكون العلاقة مع الأحياء، فهي:

كأسير بائس / يعيد قراءة الحياة من كتابها الأسود

الذي لا يمنحك مطلقا / فرصة واحدة للتأويل والتفاهم

ولكنه يقودك فورا وقسرا ودائمًا

إلى حقيقتك المؤلمة

وإلى انتماءاتك الهامشية الضيقة (٦)

---

(٤) قصيدة الهامش، ص١٧.

٥) ص١٧.

هنا خطاب شعري يصف الحالة بدقة، مستخدما مفردات واضحة، مباشرة، حادة، مصادرًا أية إمكانية مسبقة للتأويل والفهم، فالحقائق مؤلمة، والانتماءات التي تحملها الذات هامشية، أو هكذا يظنون، بينما الواقع – كما نجد على امتداد الديوان – حافل بانتماءات إنسانية رحبة، لا تعرف الجحور ولا الحدود.

فالشعور بالهامشية شعور يعم الإنسان العربي عامة – وأيضا الإنسان في العالم –، عندما يجد نفسه خارج اللعبة، يكد ويجاهد، ويدفع الضرائب، ويتحمل شظف العيش، وفي المطاف لا يجد من يعترف به، وإذا تفضل هؤلاء الذين يجلسون في علياء على النظر إلى هذا الإنسان، فهو لهم على الهامش، لأنهم ملأوا الفراغ كله، فلا وجود له، وإن وجد فهو في الحواف والهوامش.

في ضوء ذلك، فإن الحالة الموسومة هنا حالة المفعول به وأيضا حالة الفاعل، فالهامش اسم فاعل، ولكنه يعبر عن دلالة "المهمش" اسم المفعول أيضا، فالذات الشاعرة مهمشة بفعل الآخرين الذين ظنوا أنهم امتلكوا ناصية الأمور، وعلموا بواطنها فهمّشوا الشعب، وأيضا هي ذات هامشية لأنها – وكما أقرت في البدء – استسلمت لداء الانزواء.

في قصيدة " البصير "، تتضح دلالة التهميش:

.. أنا شخصيا كرجل في منزلة بين المنزلتين

---

[٦] ص١٨.

مستعد لمقاضاة الحياة

لكي أنال الرتبة التي أستحقها

من الجنون والتهميش

لعلّي أحظى بانقلاب جذري في المعادلة "[٧]

إن تعبير "منزلة بين المنزلتين" تناص مع مقولة واصل بن عطاء – مؤسس مذهب المعتزلة – في حكم مرتكب الكبيرة؛ فهو ليس بكافر ولا مؤمن، إنه في منزلة بينهما. وهنا يكون التناص دلالة على إيجابية الرؤية، فالتهميش ليس انزواء، ولا سلبية، إنه تعاط إيجابي فاعل مع الحياة، وهنا نجد انحرافا دلاليا – يصل إلى التضاد الدلالي – للفظتي الجنون والتهميش، فالجنون بمعنى التمرد الإيجابي على الخانعين المستذلين، والتهميش بمعنى استقلالية الموقف والرؤية لأن صاحبها لا يريد من الآخرين منافع، لذا فقد آثر الانزواء، ومن ثم التهميش ليمارس حياة من صنعه، لا من صنع الآخرين الذين يقودونه، بعيدا عن الطاعة العقيمة والتوسل القبيح، وقد تأكدت هاتان الدلالتان في النص نفسه، بقوله:

فأين هي اللحظة الطائشة

التي نراهن عليها

لخرق كل هذا الناموس المؤلم

٧) قصيدة البصير، ص١٥، ١٦.

لعلنا نكون هناك أكثر توفيقا

ولا نحتاج إلى المزيد والمزيد من الانبطاح

والتوسل والطاعة العقيمة التي لا نجيدها

ونكون راغبين في حياة نصنعها

وننتمي إليها كتعساء حقيقيين، وكمجانين صادقين[٨]

إذن، تتضح دلالة البصير هنا، فهي صيغة مبالغة على وزن فعيل، معطية معنى الفهم المعمق والكشف الحقيقي، والغوص في بواطن محنة الإنسان والوطن والعالم. وأيضا تأخذ معنى اسم الفاعل (المبصر)، لأنها لا تقف عند الفهم فقط بل تتخطاها إلى الفعل الإيجابي للتغيير في "لحظة طائشة"، ضد "ناموس مؤلم" لم يساهم في صنعه، فهولا يجيد فن "الطاعة العقيمة"، ويبرأ منها. ونسجل أيضا انحرافات إيجابية الدلالة في تعبير "لحظة طائشة" الذي يعطي دلالة الثورة الشاملة، بمفهوم راديكالي مفاجئ، وأيضا في تعبيريّ "تعساء حقيقيين"، "ومجانين صادقين"، فإذا كانت المسافة بعيدة نوعا ما بين التعساء والمجانين لغويا، فالتعيس شخص عاقل غير سعيد، أما المجنون فهو مفتقد العقل ولكنه يملك سعادة خفية يعيش في رحاياها، إلا أن كلا اللفظين تقاربا في الاستخدام اللغوي هنا بنعت الأول بالحقيقيين والثاني بالصادقين، والمسافة بين الحقيقي والصادق قريبة جدا، وتكاد تنطبق، لتنحرف دلالة التعاسة والجنون وتكتسب معنى مشتركا هو الفعل

---

٨) ص١٦.

المتمرد العاقل، فالمجنون يتمرد دون عقل، والتعيس لا يتمرد ويمتلك العقل، وبعطف التعبيرين يكون فعل التمرد (من الجنون) عاقلا، وفعل العقل (من التعاسة) متمردا. وعلى هذه الوتيرة، يمكننا أن نقرأ عشرات الإشارات اللغوية في النصوص. في نفس الوقت التي حرصت فيه الذات الشاعرة على وصف الحالة الراهنة وصفا شعريا مطابقا للواقع المعيش، فتعبير "الناموس المؤلم" معبر عن طقوس الحياة اليومية المعتادة للوطن والناس، لدرجة أنها باتت ناموسا / قانونا / نظاما، مشبعا بالألم. أما لفظ "الانبطاح" فهو معبر عن حالة الناس في ناموسهم اليومي – وتخالفهم الذات الشاعرة فيه – فهم منبطحون: مستسلمون، مع الأخذ في الاعتبار أن الانبطاح يعني الرضا والقهر في آن.

أنماط الخطاب الشعري:

تنوعت أنماط الخطاب في نصوص الديوان تنوعا جديدا، ضمن حرص الذات الشاعرة على تقديم بنية جمالية مغايرة للمألوف والسائد، ومتسقة مع طرح الهامشية الممتد في الدلالة الكلية، ويمكن أن نرصد أهم هذه الأنماط:

* السرد الشعري:

من خلال اعتماده بنية الحكي في تشكيل الخطاب الشعري، وكأن الذات الشاعرة تحكي بشكل مباشر، في بنية أشبه ما تكون بعمل الحكّاء، يقول:

لسبب ما

كان يجب أن نملك الدنيا كلها

تمهيدا لخسارتها كلها

وما بين ذلك الصعود والهبوط

نقف كتائهين أو غرباء أو حمقى.. لا فرق[٩].

يكاد المقطع السابق أن يكون قصة قصيرة جدا – لو اكتفينا به دون باقي القصيدة –؛ إنه ينقلنا إلى طموحات لا آخر لها (امتلاك الدنيا)، وأيضا خسارتها (دون سبب)، ولأنه لا يعرف سببا للامتلاك ولا للخسارة فهو يقف تائها حيران أحمق، في نفس المنزلة المقررة، بين الصعود والهبوط، أي منزلة بين منزلتين، وهنا تتضح دلالة المنزلتين المتقدمتين: منزلة الصعود = امتلاك الدنيا، منزلة الهبوط = خسارة الدنيا، والحمق لا يعني غباء في امتلاك متاع الدنيا، بقدر ما هو عدم الفهم لقضية صعود البعض وهبوطهم دون تعليل واضح، وهذه إشارة لواقع اقتصادي وسياسي وثقافي يشير إلى شخصيات لامعة / صاعدة، دون أن تمتلك مؤهلات لصعودها. ويقول:

ولسوف تقولون عني كلاما كثيرا

وتبهجكم الشائعات الرخيصة

فأعود لما تقولون عني

فأضحك حتى الفجيعة[١٠]

---

٩) ص٥

إنه يصف حالة الرفاق / الناس، الذين لا يملكون من مقدراتهم إلا الكلام والشائعات، فلا تملك الذات إلا الضحك الفاجع أو البكاء الضاحك. موقف سردي يصف حالة الكلام التي لا تغادر الأفواه، في الوقت الذي أقعدهم الفعل، وشلتهم الحركة، أو بالأدق الانبطاح.

الفرات

لا يحب أن يعتقله أحد

أو يهينه

بلفظة أعجمية ما

صحيح أنه يتسامح مع الشعراء

والعشاق...

ولكنه لا يحب الخرتيت[11]

تأنسن الفرات ليكون معبرا عن حال الوطن العراقي، هذا الجزء المدمى من نسيج الوطن الكبير (العربي، الإسلامي)، واختيار الفرات دالا على حال الوطن جديد، فكم من الشعراء والقصائد تغنت بدجلة، وبغداد العاصمة التي استلقت على شاطئه، في حين ظل الفرات بمنأى عن الذكر، وهو الذي يرافق دجلة في انثياله على الأرض العراقية. وقد جاءت الرؤية رمزية بأسلوب القص الموجز: يقبل الفرات كل الفئات: الحالمين والشعراء

---

[10] ص٥٩.

[11] ص٧٧.

والعشاق، ولكنه لا يقبل الخرتيت / المحتل، وجاءت لفظة الحب منسجمة مع بنية المقطع اللغوية، فقد تكررت لفظة "يحب" في أوله، لتشير إلى دلالة شاملة تعني القبول والتسامح وأيضا الرضا بالتواجد، وهذا ما لم يحدث مع المحتل.

يمكن أن نقرر أن البنية السردية التي امتازت بها جلّ نصوص الديوان كونت جمالية جديدة تعتمد على غير المألوف سرديا، في تضافر مع الرمزي والفانتازي

تنوع ضمائر الخطاب:

ما بين المتكلم والمخاطب والغائب، وتتسق مع كون الذات الشاعرة في عملية إفضاء وبوح مع المتلقي، وقد جاءت الضمير وفق الحالة الشعرية المتوخاة، فحين يكون الخطاب بضمير جمع المتكلمين، فهو يعبر عن حالة جماعية مجتمعية كأنه يشير لظاهرة، مؤكدا على وجودها، يقول:

نحن الآلهة المكسورة الجناحان

لا نملك الخيال الآن

ولا نملك الأمل أيضا

فقط نملك رصيدا ضخما من الحسرة على الحياة[١٢]

---

[١٢]) ص٦.

فاستخدام "نحن" معبر عن لسان حال المثقفين / المبدعين، الذين افتقدوا الخيال مثلما خسروا الأمل، وصارت الحسرة رصيدا حياتيا لهم. إن نعت المثقفين بالآلهة مكسورة الأجنحة، دال على سخرية سوداء من تضخم بعض الذوات الأدبية، وتصورها في بعض الحقب أن تغيير العالم بأيديها، بينما هي في الحقيقة لا تملك أجنحة للطيران. إنها صورة العجز في المخيلة، وفي الفعل مثلما امتلكوا العجز عن الفهم الصحيح والرؤية البصيرة.

على نفس الوتيرة، يأتي ضمير المتكلم المفرد، موضحا الذات الشاعرة في مواجهتها للحياة وحدها، وكأنه يقدم نفسه نموذجا للذوات المحطمة، يقول:

حاولت جهدي أن أفر من الحياة

إلى متاهة ما

أو إلى إحدى الحروب الطاحنة

التي تنتهي عادة بسحق الجميع [١٣]

الفرار من الحياة يعني: فرارا من واقع مؤلم، وحسرة متراكمة، فالفرار تصرف فردي يخص الذات وحدها، في حين أن الجميع مستسلم للحسرة. ورغم أن المتاهة والحروب أجزاء من الحياة المعيشة، لكن الذات اعتبرت الحياة هي الواقع من حول الذات وحدها، ولكنها محاولة يائسة لأن اللعبة

---

١٣) ص٢٩.

أكبر من الحياة. وهذا ما أوضحه في استخداماته للضمير الغائب، حين يتأمل الآخر:

بعد كل حماقة عظيمة

يجلس يتأمل الدمار الذي اجتهد في الحصول عليه

ولا يتورع عن وصف نفسه بالغباء(١٤)

هذا المقطع صورة من المقطع السابق عليه، ولكنه بمنظور مختلف، منظور النتيجة التي لم ينلها من قبل، إنه الدمار، وهذا طبيعي من شخص دخل أمرا يعلم أنه حماقة مسبقا، والحماقة بنفس دلالة: المتاهة، والحروب الطاحنة. لذا كان صادقا مع نفسه حين وصمها بالغباء.

ويأتي الضمير المخاطب بصيغة الجمع، متوجها نحو الآخرين المتضادين معه في الحياة، ينعتهم بنعت مكرور، بمنظور واحد، هم شريرون، ولكنهم يجيدون فنون: المكر، واللعب، محملون بالنياشين، في دلالة قاطعة على أولي الأمر، ذوي النهي، الذين تورمت نفوسهم شرا، وباتوا في عداء مع الرعية. وتقر الذات الشاعرة أنهم "ناجحون"، "ممتلئون"، "فائزون"، وهذا دائم بدلالة فعل المضارع "تعودون"، ونعتهم بالاسمية فيما يفعلون.

ناجحون أنتم أيها الشريرون

وفائزون في كل المباريات

---

١٤) ص١١.

المكر

والانتهازية

وممتلئون بالأوسمة والنياشين

التي تعودون بها آخر الليل

إلى زوجاتكم أوعشيقاتكم (١٥)

إن التنويع في استخدام الضمائر هو عزف للحن لواحد على أوتار مختلفة، وهذا يؤكد أننا أمام عالم شعري مكتمل الرؤية، متوحد الخطاب، رغم تعدد مداخله.

*** المفارقة والفانتازيا:**

تأتي المفارقة والفانتازيا أداتين للسخرية، ولأن المفارقة مفاجأة لما هو غير متوقع أما الفانتازيا فهي الحدث غير المصدق عقليا، القريب من دائرة الأسطورة. وقد رأينا نصوصا تتعاور هاتين الأداتين بتمكن شعري، وبمستويات دلالية مشتركة، في دلالة رمزية تمتزج مع الكوميديا التي يحفل بها النص. يقول:

ثم ها نحن الآن نسعى إلى تأسيس لعبة جديدة

لا تجلب اللعنة أو العار لأحد

ولا تكون مفخخة للانفجار في أبنائها

---

١٥) ص٨٥.

فابتعدوا أيها الكبار العقلاء عن هذه اللعبة

المجنونة الضاحكة التي قد نحطمها يوميا[16]

هذا المقطع من قصيدة "الحياة كلعبة مشروطة"، حيث يكون عنوان النص علامة على السخرية من كل ما في الحياة، لأنها صارت ألاعيب، يمكن تحطيمها يوميا، ويمكن أن تقضي على من يلعبها لأنها مفخخة، لذا فإن خطاب الذات الشاعرة الموجهة للكبار العقلاء، يأتي إمعانا في سخرية مرّة، يعرف الجميع أنه لا عقل في هذه الحياة المتناقضة، وأن الذكي من يستطيع أن يلعب في الحياة، حسب قوانينها المشروطة: في الصعود أو الهبوط.

عندما تعود آخر الليل

وتجد الوطن مطحونا

بالأنيميا والسعال

فلا تحك له شيئا..

فقط أعط الوطن مسكنا

كي يهدأ قليلا

وأعطه الكبسولة الوحيدة التي معك

فربما انتصبت آلته[17]

---

[16]) ص٧.

غام الوطن في نفوسنا، واضمحلت قيمته، فبات مجرد شخص مريض بأمراض مزمنة، أساسها الفقر والعوز، والأفضل هنا أن نعطي الوطن ما نملكه وهو مسكن أو منشط، لقد ضاع الوطن، وصار إنسانا أضعف من أن ينتصر بأبنائه أو بتاريخه أو بمقدراته. هنا سرد، وكوميديا سوداء، نضحك منها حتى البكاء، على حال الوطن وحالنا، إنها فانتازيا الضياع.

*** التشيؤ والأنسنة:**

حيث تصبح الأحياء مجرد أشياء، جمادات، نتعايش معها، ونحاورها بوصفها أشياء جامدة لا مخلوقات حية، وأيضا تكون على النقيض الجمادات والأشياء بشرا يحيون، ويتنفسون ويحددون خياراتنا في الحياة.

يقول في قصيدة "التشيؤ":

كلنا مدركون أننا أفضل بغير المشاعر

وأن البلادة والتشيؤ سبيلنا للنهوض والريادة ...

فلنواجه العالم الآن بعقول مفتوحة وقلوب مقفلة[(١٨)]

يأتي التشيؤ بدلالة التغابي، حيث جاء معطوفا على البلادة، وأن هذا – ساخرا – السبيل للسير في الحياة، ولأن التشيؤ يعني أن يصبح الإنسان سلعة، وشيئا، له ثمن، ويباع ويشترى، والذكي من استطاع أن يسوق نفسه ومهاراته بثمن أكثر، فإن التشيؤ / الإنسان يكتسب معنى جديدا، حيث

---

[١٧]) ص٤٥.

[١٨]) ص٣٧، ٣٨.

يكون مزدانا بعقل سلعي تجاري، خاليا من العاطفة والروحانية.

وفي قصيدة "فلتكن أيها الشاي":

الشاي الذي ألفناه فاتنا ولذيذا

تعلم هو الآخر أن يخادعنا

ويخفي سره الأبدي..

وكأنك ابن لنا أو صديق

أو الشاعر الذي سيمدحنا آخر الليل بقصيدة..

سوف نتركك

تبرد.. وتبرد.. وتبرد

حتى تعاني الوحدة والصداع مثلنا[١٩].

صار الشاي مؤنسنا، يخادع، ويكون بمنزلة الصديق أو الشاعر أو العشيقة، وسيعاني الوحدة والصداع. إنها علاقة جديدة، تقيمها الذات الشاعرة مع مشروب عالمي، صرنا – من كثرة ما تعودنا عليه – عبيدا له، يتحكم فينا، ونقدمه كاحتياج على الطعام والشراب والكساء، فلا مانع أن نخاطبه ونحاوره، ونحاول قهره. إن هذه الأنسنة للشيء، دليل على عبودية الإنسان الجديدة للرغبات والسلع، أي أننا كائنات سلعية، تتحدد قيمتنا بقدرة ما نمتلكه من سلع، وبقدرتنا على توفير هذه السلع لنا، ولمن هم

[١٩] مقاطع من القصيدة، ص٣٩، ٤١.

مرتبطون بأعناقنا. والعلاقة مع هذا الشاي، محاولة للتمرد، ولكنه تمرد سلبي، فقد بات الشاي إنسانا، يصاحبنا، ويحاورنا ويعرف أسرارنا، ولا نستطيع قهره أو تركه، بل نتركه يعاني الصداع والوحدة مثلنا، لأنه ببساطة صار جزءا من حياتنا.

*** السرد الاستشرافي:**

حيث يسوق المؤلف الضمني نتيجة الحدث، قبل سرده، في تعمد يحفز المتلقي على تلقي الحدث بدلالة مقصودة.

يقول في "الحياة كلعبة مشروطة":

فقط في اليوم التالي سنعيد رصها واللهو بها

إلى ساعة متأخرة من الليل أو النهار

دون أن يملك أحد سلطة نفينا خارجها[٢٠]

يمكن للعبة أن تدمر من حولها، ولكن أصبح اللهو بها إدمانا، دون النظر إلى ضحاياه، المهم أن تتم اللعبة، وهنا تستشرف الذات الشاعرة المستقبل، ففي اليوم التالي، وأبدا، سيتم اللعب بها، لأنه لعب بحرية، دون سلطة متحكمة وكما يؤكد:

لقد أوصيت أبنائي بألا ينزعجوا

إن قيل لهم إن أباهم انسحب أو انهزم

---

٢٠) ص٧.

فأحسن الأعداء من لا نندم على الخسارة أمامه[21]

* * *

شحاتة إبراهيم شاعر متميز، يسعى لتأسيس شعرية جديدة، برؤية مختلفة، وجماليات جديدة، وهذا الديوان علامة على ذلك.

[21]) ص٣٢.

قراءة في مسرحية "ملحمة السراب"

سحر العولمة وسرابها

تندرج مسرحية "ملحمة السراب" لسعد الله ونوس[1] تحت ما يسمى "الرؤية الاستشرافية للمستقبل"، فهي تمثل شهادة للتاريخ، إنها ببساطة، تقدّم قراءة للعولمة في بعدها التطبيقي المجتمعي. وبالنظر إلى تاريخ نشر هذه المسرحية[2]، نلاحظ أن ونوس كان متوقعا للتغييرات الاجتماعية التي يمكن أن تصيب المجتمع العربي عامة، والسوري خاصة، إذا جاء المتعولمون الليبراليون. وبالتالي، فإن قراءة هذه المسرحية تتم في سياق عربي أشمل. خاصة أن معطيات المسرحية الجمالية والدلالية، كانت ضمن إطار قرية، غير محددة الوجود الجغرافي، وإنما هي قرية مثل آلاف القرى في عالمنا العربي، فيها البائسون الفقراء وهم كثرة، والغني المترف وهم قلة، وبين هذا وذاك، يتعايش المجتمع الإنساني بخيره وشره، فرحه وسعادته.

فكرة المسرحية بسيطة، وربما تكون نمطية، "عبود" رجل غني مهاجر عن وطنه، تعب كثيرا من أجل تكوين ثروة ضخمة في الغرب، ولا يعرف قريته إلا بزيارات سنوية، يتزوج فيها إحدى صبايا القرية، يستمتع بها شهورا، ثم يطلقها ويغادر، بعدما جدد نفسيته، واستمتع بصحبة أهل قرية من المتزلفين، فيما يحتقره أهل القرية في أعماقهم، ويصل لعلمه هذا. إلا

---

[1]) مسرحي سوري، له علامات بارزة في المسرح العربي، وهذه المسرحية هي آخر إنتاجه.

[2]) ١٩٩٦م عن دار الآداب في بيروت.

أن "عبود" سأم من حياته تلك، وطمح إلى التغيير، فاقترح خادمه "الشيطاني" تغييرا من طراز آخر، أن يعود للقرية، بمال وفير، فينشئ منتجعات سياحية ومحلات سوبر ماركت، ويشتري الأرض بعشرة أضعاف ثمنها. ويحدث تأثيرا كبيرا في القرية. تستهل المسرحية بحوار خاص بين الثري عبود المسن، وخادمه، حيث يعاني "عبود" من السأم، فيقترح عليه خادمه أن يذهب إلى قريته، ويقضي عطلته فيها، ويتزوج هناك بصبية صغيرة، يقضي معها أجازته، ثم يطلقها، ويعطيها بعض المال. ولكن الثري يرى شيئا آخر، أن يعود فيستثمر أمواله، وينشر الخير في قريته، بمنظور رجل الأعمال. مشاهد المسرحية قصيرة، حيث يكون تتنقل المشاهد فنرى في الفصول الثلاثة للمسرحية: القرية قبل الثروة، والقرية أثناء الثروة، والقرية بعد الثروة، واكتشاف الأكذوبة الكبرى، حيث تصبح القرية أشبه بسوبر ماركت كبير، فيها تجارة واسعة، ومشروعات سياحية كبيرة وتأخذ مساحة كبيرة على الخريطة الإعلامية الرسمية، وفي خلال ذلك تتغير النفوس، وتتبدل القلوب، ويسود منطق المادة. وتنتهي المسرحية بكارثة، حيث يهرب الغني عبود إلى الخارج، بعدما با ع مشروعاته بثمن كبير لعدد من المسؤولين الحكوميين، ويأخذ معه الصبية الجميلة "رباب"، التي فاز بها من أبيها المغني الحالم، ولكن حلمه تحطم وتهاوى الرجل وراء بريق المال.

نستطيع أن نقرأ هذه المسرحية وفق تاريخ صدورها (١٩٩٦)، حيث تقدم قراءة المؤلف الضمني للعولمة التي سادت العالم، وما استتبعها من تمدد الفكر الليبرالي في العالم ضمن ما يسمى بنظرية نهاية التاريخ، التي

حسمت لصالح الرأسمالية، وقد تم الترويج لهذه النظرية وأبرز منظروها: صموئيل هننتجتون، وفوكوياما، وكلاهما أمريكيان. المسرحية تنطلق من زاوية استشراف المستقبل، فالمؤلف الضمني يرى أن ما تطرحه العولمة، إنما هو تمدد اقتصادي فحسب، أما ما يقال عن سيادة حقوق الإنسان، وقيم الديمقراطية، فهي مجرد شعارات لزوم الترويج، وبعبارة أخرى: فإن العولمة ما هي إلا احتلال للشعوب في إطار جديد، عبر الشراكات الدولية، واستغلال فتح الحدود وسهولة انتقال رؤوس الأموال من أجل نهب الثروات الوطنية. من المعلوم أن نظرية نهاية التاريخ عُدّت نتيجةً لسقوط المنظومة الاشتراكية، بانهيار الاتحاد السوفيتي العام ١٩٩٠م، وقد ظل العالم خلال عقد التسعينيات من القرن العشرين يردد هذه النظرية، وتضاعف الاهتمام بها، عقب أحداث ١١ سبتمبر، ولكن صدق عليها ما يصدق على أي منتج بشري من قصور ونقص، وسرعان ما ظهر زيفها، بما تم من حروب في العراق وأفغانستان والصومال، ومن قبل البوسنة والهرسك، وظهرت أنها كانت قناعا مثل أقنعة أخرى، ارتداها الغرب، في إطار سياساته الرامية لاستغلال الشعوب، هذا على المستوى السياسي والعسكري، فنحن بالطبع لا نتعامل مع الغرب بوصفه كلا واحدا، وإنما العولمة أحد وجوهه الشرسة.

يأتي الإسهاب السابق، ضمن التأويل الدلالي للمسرحية، فلا يمكن الفصل بينها وبين المعطيات الدولية. ولكن المؤلف تعامل مع العولمة بصياغة مميزة، أكسبت المضمون التقليدي ثوبا جديدا، فلم يعد الأمر مجرد

فتنة المال، على الأفراد والمجتمع، على نحو ما وجدنا في أدب حقبة السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين في مصر فيما يسمى "حقبة الانفتاح الاقتصادي" بأثريائه وقيمه، حيث رصدَ جوانب من التغييرات الاجتماعية التي قلبت الموازين في بنية الشعب المصري الاجتماعية والثقافية، وكانت الرؤية المهيمنة وقتئذ – في محاورها العامة – رصد السفه المالي، وتغير النفوس، وتخريب الاقتصاد الوطني. وهي نفس المظاهر التي نرصدها في "ملحمة السراب"، إلا أن الفرق بينها وبين أدب الانفتاح الاقتصادي، أن الأول كان انفتاحا استهلاكيا تجاريا، من الداخل، أما العولمة فتعني قدوم رأس المال الأجنبي إلى بلادنا للاستثمار، ولكن تميز ملحمة السراب، جاء من أن المال الأجنبي لم يأت في هيئة مستثمرين أجانب، بل أحد أبناء الوطن المهاجرين الذين كونوا ثروات بطريقة غير مشروعة، بعدما ضحوا بمبادئهم، وحطموا قلوبهم.

العولمة بأذرع وطنية:

حيث قدم "عبود" بماله المتكون في الغرب، مضحيا بمبادئ كثيرة، في هذا يحاور خادمه: "ألا تعرف ماذا يوجد مكان القلب في صدري؟... هنا يوجد صخر لا قلب" (ص٧، ٨). وسبب العودة لا يأتي من انتمائه الوطني، بقدر ما هو استفادة من الفرص الاستثمارية في الوطن، واستغلال قوانين التيسير التي قدمتها دول العالم النامي من أجل جذب الاستثمارات الأجنبية، يقول عبود: "لست عاطفيا إلى هذا الحد، ولكن أعتقد أن في البلد تسهيلات يصعب أن نجدها في بلد لا نعرفه" (ص٧). ذلك أنه يواجه ركودا في حركة

أمواله ونموها، يقول: "بدأ الركود يقرض أموالنا، مثل فئران جائعة، لم أعد أجد تسلية لا في المكتب، ولا في البورصة" (ص٦). والتسلية في النمو السريع للمال، على طريقة الأموال الساخنة Hot Money التي لا تقيم قواعد اقتصادية وطنية، بقدر ما تسعى للكسب السريع، عبر التجارة والخدمات والسياحة. وهذا ما حدث عندما عاد عبود إلى قريته، حيث أقام مشروعات سياحية، وتجارية، أغرقت القرية بالبضائع، وجذبت ما في أيدي الناس من أموال، ثم هرب عبود للخارج، يقول الخادم الوفي (وهو بمثابة المستشار والسكرتير لعبود): "نعم، غدا (السفر أو الهروب بالمال)، وكل شيء جاهز، بيع المجمّع للمسؤول الكبير، ووزّعت الأراضي مقاسم لبناء فيلات وشاليهات للاستجمام، وحوّلت الأموال إلى الخارج، ولم يبق إلا أن نودع شركاءنا، ونصعد الطائرة" (ص١٥٢).

فالعولمة مالية، والمال لا يعرف الانتماء لأرض أو لدين، يقول الخادم مذكرا سيده الذي تعاطف بعض الشيء مع قومه: "ما الذي يجعلك تتذكر الآن أنهم أهلك وقومك!؟ أما حذرتك من الانزلاق إلى التعاطف؟ إن مالك هو وطنك، وإن الأعمال هي أهلك، ولا مجال في عالمنا الزجاجي لخفقان القلب، وتهدج العواطف" (ص١٥١).

ومن هنا اتضحت الصورة؛ فإن العولمة احتلال جديد، اقتصادي الطابع، عميق الهيمنة، لأنه يسيطر على الثروة الوطنية، ويستعبد الناس اقتصاديا، ويجعلهم استهلاكيي الطابع، يدورون في فراغ حلقة من المتطلبات الحياتية التي لا تنتهي، بل تزداد يوما بعد يوم.

ووسيلة هذا الاحتلال أبناء الوطن: رجال الأعمال الذين سافروا إلى الغرب، وتطبعوا بطابعه المادي وعادوا لا يريدون من وطنهم إلا المنفعة، وعبر أهل السياسة في الوطن نفسه الذين يسهلون الأمور الروتينية، ويصدرون القوانين المفصلة حسب مقاس المستثمر، ومن ثم يشاركونه عوائد استثماراته، ويتآمرون على خروجه.

شخصيات المسرحية:

تكاد لا توجد شخصية محورية في المسرحية أو ما يسمى البطل المحوري، بقدر ما نجد شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية، ولا يوجد فرق بين أدوارهم إلا في نسبة الاستحواذ المشهدي على وجودهم، ولكنهم في المجمل يعكسون حركة واحدة في الفضاء والزمن. وهذه نتيجة طبيعية للرؤية في النص، فالبطل ليس شخصا، وإنما المال، والشخصيات البشرية يعكسون تعاملهم مع المال: قبل الثراء وبعده، ومن ثم نحن أمام محور هلامي نرى آثاره ولا نكاد نلمسه، نكتوي بناره ولا نستطيع دفعه. شخصيات القرية متنوعة: المغني الذي لا يهتم إلا الغناء العذب، إلا أنه سرعان ما يسقط مع إغراء عبود له بالشهرة وطباعة الشرائط، والغناء في حفلات المسؤولين، وكذلك زوجته الشبقة للمال "فضة" التي تضاجع – بالمال – أحد رجال القرية إلا أنها تهجر العشيق، وتنتابها حالة من القرف المادي، فتلتزم الدين والحجاب، والعزلة، وهنا نرى كيف أن اللجوء للدين كان مهربا من الطغيان المادي، ومع امرأة كانت ترى المال حياتها، وتحرض ابنتها على الزواج من ثري.

أما الابنة "رباب" مطمح "عبود" الثري، فلها علاقة رومانسية مع شاب مثقف، يساري الفكر "بسام". وهو يمثل موقف المؤلف الضمني من العولمة، أو بالأدق الرؤية الفكرية المضادة للعولمة، حيث تقول له "رباب": "أحببت كلامك عن المساواة بين الرجل والمرأة، والعمل المشترك ضد الأفكار البالية، والتقاليد المتخلفة، أعجبني تقشفك وحديثك عن عش زوجيّ، مفروش بالبسط اليدوية والطراريح.وموقدة الحطب" (ص٤٩، ٥٠).

هنا كل ملامح الفكر اليساري: ضد البذخ المالي، ضد التقاليد الاجتماعية الجامدة، يسعى لفكر تقدمي.

كما نجد شخصية التاجر وزوجته يعيشان حبا مشتركا، في محل تجارة بسيط وحينما يخضع التاجر لرغبات "عبود"، ينتهي الحب بينه وبين زوجته، بسبب الإغراق في المال. أحد نواتج المال على العاطفة، وهذا ما حدث أيضا بين رباب وبسام، فقد غيرت الصبية رأيها، وسعت للزواج من عبود طمعا، وإنقاذا لأبيها من ديون حاصرته، بعدما تورط في إصدار شرائط كاسيت.

وأيضا شخصية عمدة القرية، الذي يعادل رئيس الحكومة، وسعيه الدائم لإرضاء عبود، فيبيع أرضه له، ويكون سندا للثري في أعماله، وتطويع رجال القرية، كما نجد شيخ المسجد، وكيف ينجرف مع الموجة، ويبرر للناس ما يحدث من تجاوزات بحجة أن ولي الأمر أدرى بمصالح شعبه.

ومن بين الشخصيات تبرز شخصية "مريم" الزرقاء، التي تمثل رمزا تراثيا يعيدنا إلى شخصية زرقاء اليمامة، وقد جاء اسمها موحيا بهذا، وأشار

السارد في الهامش إلى طبيعة شخصيتها، وأنها تبصر المستقبل، وهي تمثل الوجه الآخر للرؤية الضمنية، مع بسام الذي ظل ثابتا ولم يتحول، أما الزرقاء، فقد تنبأت بأن "عبود" وخادمه سيهربان ومعهما الصبية الجميلة "رباب"، وهذا ما لم يصدقه أهل القرية. وبذلك تكتمل الرؤية المنبعثة من أعماق التراث.

تعيش مريم الزرقاء (الضريرة) في بيتها الريفي البسيط، ولها ابنان: أمين، ومروان التبان، وقد جاء مروان من العاصمة، ملحيا على أخيه ببيع الأرض التي ورثاها، لعبود حتى يستعين بثمنها على نفقات معيشته في العاصمة، بينما يأبى أمين، ويرى أن الأرض عرض لهما، ويشتبك الأخوان في جدال، ينتهي بقتل مروان لأمين، بمسدسه دون قصد، فيما تبصر الزرقاء ساعتها.

إنه شخصيات تعبر عن المجتمع بجميع فئاته وطبقاته ومهنه، وترصد المشاهد أبعاد التغيرات التي أصابت هؤلاء.

بنية الفصول والمشاهد:

توزعت المسرحية على أربعة فصول، يمثل كل فصل مرحلة زمنية في حياة القرية؛ الأول يكون تمهيدا للشخصيات والأحداث قبل الثروة، والثاني: تداعيات وجود عبود في القرية والجدل الذي دار حول هذه الثروة الضخمة التي أصابت القرية، وأربكت العقول وأضلت القلوب، والثالث والرابع: القرية تراجع نفسها بعدما اكتوت بنيران المادة: نزاعات بين الناس، ولهث وراء الثروة، ووصولهم إلى نقطة اللاعودة للفقر، وعدم

امتلاك الغنى بالمعنى الحقيقي، فيعيشون في سراب، بينما يهرب عبود إلى الخارج، ويتركهم غرقى في الديون.

ونصاب بالدهشة من تعمد السارد عنونة فصوله؛ ويشير في الهامش للفصل الأول منبها على ذلك بقول: "إن عناوين الفصول هي جزء من نسيج العمل، ولذا فإني أفترض إبرزاها في العرض، سواء عبر أداء الممثل، أو عبر لافتة مكتوبة تقدّم الفصل، أو تكون جزءا من ديكور مشاهده المتوالية" (ص٥)، فالسارد واع بأهمية الإشارة للعنونة الفصلية، عند العرض. فهي جزء أساس ومكمل لدلالة المسرحية، فالفصل الأول: "عودة عبود الغاوي الثالثة من المهجر" (ص٥)، والفصل الثاني: "بيع الأراضي يثير في القرية هيجانات وصدامات... قابيل يقتل أخاه هابيل" (ص٣٥)، والفصل الثالث: "القرية هشة..، وعاصفة" الجديد " توحشة تحوّلات وتحولات..،(ص٧٢)، والفصل الرابع: "مالا عين رأت ولا أذن سمعت" (ص١٠٥).

وعند التأمل في هذه العناوين نلاحظ أنها: ليست عنونة بالمعنى المفهوم، فليست موجزة الأسلوب، بل عبارة عن جملة أو عدة جمل. كما أنها جمل: سردية الطابع، بمعنى أنها تساهم في اكتمال مضمون النص، ففي عنوان الفصل الأول نرى ما يسمى "الاستشراف" وهو: تقديم حديث مستقبلي للمتلقي، يكمل الرؤية زمنيا وعلى مستوى الشخصيات، فيلج المتلقي النص ولديه توقع مسبق بما حدث من قبل (فعل عودة الغني للقرية مرتين سابقتين)، وأن ما هو قادم (المرة الثالثة)، فيتيهأ وجدانيا ومعرفيا لها. ونفس الأمر ينصرف إلى سائر الفصول.

كما أن الديكور الموصوف في العمل يتجاوز الوصف الحسي الذي يمكن تجسيده إلى الواقعية السحرية (إن جاز التعبير)، وهذا يتطلب مصمم سينوجرافيا مرهف الحس، لينفذ هذا التصور الديكوري. ففي فاتحة الديكورات في المشهد الأول من الفصل الأول:

"ضوء باهر البياض، يمتص حدود الموجودات وظلالها. كما يحول الوجوه إلى بقع، تتماوج بين السواد والبريق. من الصعب تمييز الملامح وكذلك تفاصيل المكان. ولعل الشيء الوحيد الذي يستوقف الانتباه هو مزهرية سوداء فيها وردة ضخمة صفراء اللون. ولكن الذبول يجعل الصفرة تنحلّ إلى ألوان بنية، تتدرج حتى الاهتراء، تتساقط أوراق الزهرة بإيقاع غريب، وصوت يشبه رنين جرس زجاجي صغير. عبود الغاوي، والخادم" (ص٦)

فهذا ليس وصفا لديكور مجسد، إنما وصف لحالة: مكانية، زمانية، نفسية، لونية، صوتية، متداخلة إلى درجة الامتزاج. وهذا يشي إلى أن هذ النص يجمع الأدبية والتمثيلية، في رهافة واستشفاف. ولكن هذا غير معمم في ديكورات المسرحية، وإنما الوصف الديكوري ينقسم إلى قسمين: قسم يعبر عن حالة المكانية السحرية (وهي تلازم عبود وخادمه تقريبا)، وقسمك يعبر عن الواقع الحي المجسم، وهي تلازم أهل القرية جميعهم. وهذا، إن دل يدل على أننا أمام حالة من الرؤية المستقبلية التي تقع ما بين الخيال والواقع، الظل والضوء، السحر والحقيقة، بين حالة التآمر الدولي / العولمي / الخفائي / المقنع،ويعبر عنها: عبود وخادمه، وبين حالة البساطة / العفوية / الفقر / الغنى / الحقيقة، في القرية وأهلها.

كما أن المشاهد المسرحية، عديدة، متنوعة المكان، مختلفة المكان، وهذا يستوجب متطلبات خاصة في التجهيز المسرحي، فإننا نجد في الفصل الواحد مشاهد وديكورات متعددة بتعدد المشاهد، كل مشهد له ديكوره الخاص. وعلى سبيل المثال: الفصل الثاني، يشمل سبعة مشاهد، بسبعة ديكورات مختلفة، معبرة عن مواضع مختلفة، تصور جميعها: حالات أبناء القرية لحظة تلقيهم نبأ الثروة المتدفقة لشراء الأراضي والعقارات، فنرى: التاجر يوسف وزوجته في محل البقالة البسيط (المشهد الأول)، وفي المشهد الثاني: فضة زوجة المطرب "ياسين" عشيقها في مزرعة بين الأشجار، وفي المشهد الثالث: بيت ياسين وزوجته وابنته رباب، وفي المشهد الرابع: مصطبة أمام بيت المختار (العمدة) يغطيها حصير وبضعة مساند، وفي المشهد الخامس: بيت محمد القاسم أديب الناطور، وفي المشهد السادس: عبود الغاوي وخادمه في حالتهما السحرية المكانية، وفي المشهد السابع: بيت أمين التبان وأمه مريم الزرقاء.

هذا التنوع المشهد يعبر عن: تنوع الشخصيات، أمكنة القرية، الأزمنة، الطبقات الاجتماعية والفكرية، فكأننا أمام كاميرا مسرحية متنقلة.

أسلوبية الحوار:

إننا نجد نصا أدبيا عالي المستوى؛ كُتِب بأسلوب شاعري، وكتب بوصفه نصا أدبيا أولا، ومسرحيا ثانيا، وهذا ما وضح في أمور عدة.

فالحوار ليس حوارا معبرا عن الشخصيات، مساعدا في بناء الأحداث وتصاعدها، مكملا لرؤيتنا عن الشخصية، وإنما حوار مرهف

الكلمات، يقف في المنطقة الوسطى بين الواقعية التي تنقل الأحداث، والوقائع، وتدني المتلقي من الحياة المعاشة للشخصيات، في تميز أسلوبي بديع. وبعبارة أدق: فإن أسلوبية الحوار فصيحة التراكيب، بليغتها، تنتقي اللفظ داني القطوف لفهم وتسمو به إلى أجواء المسرح، حتى لو كان مطعما بمفردات عامية. ففي حوار بين التاجر "يوسف العلوني"، وزوجته "فاطمة" و"خلف" صديقه:

خلف: ها.. ها.. أتذكرين يا فاطمة آخر مرسح عرفته هذه الضيعة؟ كان ذلك يوم أصر ابن البدويّ أن يقيم عرسه حسب العادات القديمة، في تلك الليلة..، أوقدنا النار في الميدان، وعلى دقات الطبل والمزمار، انعقدت حلقة الدبكة، تصوري.. أذكر ها، وكأنه حدث البارحة. كنت مهرة لم يكد ينهد صدرها.

يوسف:(مقاطعا) ما هذا ! قلت لك دعنا من الرغي، وادخل في المفيد.

خلف: بالله عليك يا فاطمة..، هل يسمّي كلامي وتلك الذكريات رغيا إلا عديم الإحساس؟ طبعا أنت لا تذكر شيئا عن تلك الليلة، لأنك كنت مشغولا بالبيع وعدّ المصاري. أما فاطمة فكانت تقود الرقص كأنها خيال، ووجهها يقمره لفح النار، وجسدها يتثنى كالعجين مع إيقاع الطبل والمزمار. (ص١٢٩)

إننا أمام لوحة حوارية، تصف مشهد العرس، مسترجعة إياه، تطعم الحوار بالصورة الحسية التمثيلية، حركية الطابع: "كنت مهرة لم يكد ينهد

صدرها"، "فكانت تقود الرقص كأنها خيال"، "ووجهها يقمره لفح النار"، "جسدها يتثنى كالعجين".

لم تبسط الصورة مفهوما في الحوار، أو معنى غامض، بل يتعمد السارد أن يسمو بالحوار سموا بلاغيا، ففاطمة ترقص، مفهوم هذا، كأنها "خيال" صورة بها من المبالغة الحركية ما يضفي المزيد من التصور البصري والخيالي على طبيعة رقص فاطمة، أي أن الصورة تعطي مبالغة معنوية، أكثر من كونها تجسد المعنى وتبسّطه. ونفس الأمر في: "يقمّره لفح النار" دلالة حمرة الوجه وتوهجه بفعل الرقص.

كما تطعم الأسلوب بألفاظ عامية أو فصيحة تلامس العامية المستخدمة، مما ساعد على تفصيحها ضمن الحوار مثل: "المصاري، الدبكة، رغيا".

المؤلف

د.مصطفى عطية جمعة

أكاديمي، وأديب، وناقد أدبي.

صدر له:

١) وجوه للحياة، مجموعة قصصية، نصوص ٩٠، القاهرة، ١٩٩٧م.

٢) نثيرات الذاكرة، الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، القاهرة / الكويت، ١٩٩٩م.

٣) دلالة الزمن في السرد الروائي، نقد، جائزة النقد الأدبي، الشارقة، ٢٠٠١.

٤) شرنقة الحلم الأصفر، رواية، الجائزة الثانية في الرواية عن نادي القصة المصري، ٢٠٠٢، نشر: مركز الحضارة العربية،٢٠٠٣م.

٥) طفح القيح، مجموعة قصصية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٦) أشكال السرد في القرن الرابع الهجري، نقد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦.

٧) أمطار رمادية، مسرحية، مركز الحضارة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٧م.

٨) هيكل سليمان (إسلاميات)، دار الفاروق للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨م.

٩) ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠.

١٠) نتوءات قوس قزح، رواية، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠.

١١) اللحمة والسداة، نقد أدبي، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠

١٢) الرحمة المهداة، خلق الرحمة في شخصية الرسول (ص)، إسلاميات، مركز الإعلام العربي، القاهرة، ٢٠١١م.

١٤) مقيم شعائر النظام، مسرحيات، دار الأدهم للنشر، القاهرة، ٢٠١٢م.

١٥) قطر الندى، مجموعة قصصية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٣م.

١٦) على متن محطة فضائية، رواية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، ٢٠١٢م.

١٧) سفينة العطش، مسرحية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، ٢٠١٢م.

١٦) رواد فضاء الغد، قصص أطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، ٢٠١٤م.

١٧) لكل جواب قصة، مسرحيات للأطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، ٢٠١٤م.

١٨) الظلال والأصداء، نقد أدبي، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٥م

١٩) الحوار في السيرة النبوية، إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٥م

٢١) شعرية الفضاء الإلكتروني في ضوء ما بعد الحداثة، نقد أدبي، دار شمس، القاهرة، ٢٠١٦.

٢٢) الإسلام والتنمية المستدامة، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٦م

٢٣) الوعي والسرد، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٦م.

٢٤) سوق الكلام، مسرحيات، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٦م.

٢٥) السرد في التراث العربي (رؤية معرفية جمالية)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٧م.

تحت الطبع:

– البنية والأسلوب، بحوث أدبية ونقدية، ٢٠١٦م.

– الفصحى والعامية والإبداع الشعبي، بحوث أدبية ونقدية، ٢٠١٦م.

– إدارة الأزمة في القرآن والسنة (إسلاميات).

– الإسلام والمستقبل: قضايا النهضة وإشكاليات الواقع. (إسلاميات).

–اليسار والإسلام السياسي. (دراسة فكرية وسياسية).

– الحكم الراشد (رؤية إسلامية حضارية).

– العقرب والبندول: في قضايا الحداثة والنقد الثقافي والتلقي. (بحوث أدبية ونقدية).

– وسطية الإسلام: قضايا التجديد والثقافة والمعاصرة. (بحوث فكرية إسلامية).

– المحكي والحكاء: في خارطة الرواية العربية الجديدة (نقد).

– القرن المحلّق (الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار)، نقد.

– الإبداع الموازي (في قضايا نقد النقد وتساؤلاته).

– نهر وأمواج ورمال (مقالات عن الغربة والثقافة).

– جامع الأمة الحسن بن علي، أطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

– حكايات خلود وعهود. (قصص للأطفال).

– الزهرات الثلاث. (مسرحية للأطفال).

– عالم بلا أسلاك. (قصص علمية للأطفال).

– البرتقالة في الزجاجة (قصص لليافعة).

عضوية:

– اتحاد الكتاب، مصر – نادي القصة، مصر.

– رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الرياض.

– الجمعية المصرية للدراسات التاريخية.

جوائز دولية:

– جائزة الطيب صالح في النقد الأدبي، العام ٢٠١٧م، عن كتاب "القرن المحلّق": الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار.

– جائزة مركز جيل للدراسات والبحوث عن بحث: النقد العربي والنقد الغربي (نهج التلقي والتفاعل والتقييم)، ٢٠١٥ م.

– جائزة مختبر السرديات بالإسكندرية (٢٠١١)، عن بحث "اختراق الوعي" في سرد محمد حافظ رجب.

- جائزة اتحاد كتاب مصر في النقد الأدبي، عن كتاب اللحمة والسداة، ٢٠١١.

- جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج العربية، في أدب الطفل، ٢٠١١ م عن رواية "على متن محطة فضائية"، ومسرحية "سفينة العطش".

- جائزة المركز الأول في النقد الأدبي، مسابقة إحسان عبد القدوس، القاهرة ٢٠٠٩ م.

- جائزة عن كتاب "ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة"، ضمن المسابقة الدولية للنقد الأدبي، لمؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، وتم نشر الكتاب.

- الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٩م.

- جائزة النقد الأدبي، عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، عن كتاب "دلالة الزمن في السرد" ، ٢٠٠٠م.

- الجائزة الثانية في الرواية، نادي القصة، القاهرة، ٢٠٠١. عن رواية "شرنقة الحلم الأصفر".

- الجائزة الثانية، لجنة العلوم السياسية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩م، بحث مصر والعولمة.

- الجائزة الثالثة، مركز الخليج للدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة / البحرين، ٢٠٠٢، بحث مؤشرات التطور الديمقراطي في البحرين.

- أربع جوائز عن بحوث فكرية في مسابقة الكويت الدولية الإسلامية للأعوام (١٩٩٩ – ٢٠٠٤) عن بحوث: الإسلام والعولمة، النظام الوقفي في الإسلام، وسطية الإسلام.

- ثلاث جوائز عن قصص قصيرة في مسابقة الكويت الدولية الإسلامية للأعوام (١٩٩٩ – ٢٠٠٤).

- جائزة مسابقة الشخصيات الخيرية في الكويت، ٢٠٠٧م، عن بحث "الشخصية الخيرية في الإسلام: عبد الله المطوع نموذجا".

الفهرس

المستهدف في هذا الكتاب تعزيز سبل دراسة النص الأدبي بوصفه نسيجا؛ فنتأمل بناءه الرأسي، والدوائر الدلالية الكامنة خلف هذا البناء، والتي تتقاطع معه، ونتمعن في إشاراته الأسلوبية وما تبثه من إيحاءات ودلالات. فتلك عملية مكتملة، لا تقف - بالطبع -عند الرأسي أو الأفقي كليهما، بل تدرس لحمة النص وسداته بشكل شمولي، في استكناه ما يختزنه النص من أبعاد ثقافية واجتماعية تفهم من شفرات النص، وتضاء بتحليل الناقد.

إن تلك الاستراتيجية تعيد قراءة النص كوحدة واحدة، بعيدا عن القراءات التي تمعن في عرض جماليات الشكل، أو القراءات التي تقف عند طروحاته الفكرية، وقد ينجرف القلم الناقد فيحمل النص ما لا يحتمل من رؤى.

وقد رأى الباحث أن تكون مدرستا الهرمنيوطيقا (علم التأويل)، والسيموطيقا (علم العلامات) منهجين أساسيين يعتمدهما في قراءاته، وهذا لا يعني أنه سيقتصر على هذين المنهجين فقط، بل هو ساع إلى الاستفادة من مناهج نقدية أخرى مثل البنيوية والأسلوبية والسرد، والنقد الثقافي والاجتماعي وغيرها، وهذا ما يلمسه القارئ في مباحث الكتاب: النظرية والتطبيقية.

